10 | XIII

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer
Heft 10/XIII
April 1960

INHALT

Rolf Wedewer:	Tendenzen des Nach-Tachismus	3
Heinz Spielmann:	Claude Monets Seerosen	17
Egon Vietta:	Zu einigen Plastiken von Wilhelm Loth	23
Paul Vogt:	Zur Eröffnung des Museums Folkwang in Essen	23
Otto Kamm:	Neue Datierungen bei Kokoschka	32
Franz Roh:	Lokalpresse und Kulturpolitik	33
	Ausstellungen	33
	Bücher	36
	Notizbuch der Redaktion	38
Farbtafeln:	Claude Monet, Waldstück, vor 1870	
	Duncan, 1959	
Umschlag:	Karl Fred Dahmen	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten, jedoch wird gewerblichen Unternehmen die Anfertigung einer fotomechanischen Vervielfältigung (Fotokopie, Mikrokopie) für den innerbetrieblichen Gebrauch nach Maßgabe des zwischen dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und dem Bundesverband der Deutschen Industrie abgeschlossenen Rahmenabkommens gestattet. Bei Entrichtung der Gebühren in Wertmarken ist eine Marke im Betrage von 0,10 DM zu verwenden. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Lateinamerika: Sigmund Apáti-Deutsch, Montevideo, Calle Cerrito 273 Piso 2 Apto. 15.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

ROLF WEDEWER

TENDENZEN DES NACH-TACHISMUS

Längst schon ist der eigentliche Tachismus eines Pollock, Wols abgeschlossen. Er erscheint uns heute bereits als eine Übergangszeit, als Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung. Das informelle Prinzip ist nicht länger Selbstzweck. Es ist Ausgangspunkt neuer moralischer Verpflichtungen und künstlerischer Gebote geworden. Es geht nicht mehr um die Formulierung subjektiver Zustände, die Verdrängung von Psychosen und Komplexen, sondern allein um die Prägung objektiver Aussagen. Aus einem nebulosen Kosmos kristallisieren sich festere Linien und konkretere Verläufe heraus. Neue farbliche Verdichtungen, reliefhafte Züge, deutlich lesbare Zeichen und Gesten entstehen im Bild. Damit haben wir schon einige Dominanten der gegenwärtigen Malerei angedeutet: Relief, farblich geraffte, oft monochrome Struktur, rhythmischer Gestus. Als Ausgangspunkt ist den Vertretern dieser Malerei das Prinzip des Informellen, die Dekomposition, der Verzicht auf den Bau formaler Hierarchien weitgehend gemeinsam. Die Strukturen des Bildes erwachsen jetzt allein aus dem verwendeten Material. Bei näherer Betrachtung kann man zwei hauptsächliche Strömungen unterscheiden. Ein ganzer Sektor der nach-tachistischen Malerei ist, was die Mittel betrifft, durch reliefhafte Erhöhungen, lineares Eingraben in den Malgrund, die Verwendung verschiedenartigster Kunstharze gekennzeichnet. Ein neuer Formbegriff verwandelt die Bildfläche in eine stoffgebundene Aussage. Das beobachtende Bewußtsein kontrolliert, zwar nicht im voraus planend, doch während der Arbeit und nachträglich prüfend.

Maler wie Emil Schumacher, Karl F. Dahmen, Jaap Wagemaker, Wilhelm Wessel, Klaus Jürgen-Fischer seien genannt. Ihnen geht es — neuerdings auch Bernard Schultze — um die Präzisierung neuer Sachverhalte, die im Unterschied zu einer emotionalen und romantischen Malerei aus Farbwolken im Intelligiblen wurzeln. Die Verwendung bauender Elemente ist bei ihnen meist nicht zu übersehen. Sie zeigt, daß die Verbindung zur abstrakten Tradition Kandinskys, Klees, Picassos und wohl auch Baumeisters nicht abgebrochen ist. In der häufigen Verwendung von im strengen Sinne bildfremden Materialien wie Sackfetzen, Holzstücken, Garnknäueln usw. etwa bei Burri oder Wagemaker — läßt sich unschwer ein traditionsbewußter Zug, eine Verbindung zu den Montagen des Dadaismus und Surrealismus oder zu den Collagen der Kubisten ablesen. Aber es fehlt die Absicht der Surrealisten, das Bewußte zum Unbewußten hin zu transzendieren, womit sich diese Malerei auch gegen die automatischen Tendenzen des Tachismus abgrenzt. Die subjektive, innere Wirklichkeit der Psyche ordnet sich der objektiven, äußeren Wirklichkeit des Bildes unter und bindet sich an sie. „Wirklichkeit" bedeutet nicht länger den Höhenflug einer kosmischen oder psychischen Jenseitigkeit, sondern konkretes Gegenüber, plastische, räumliche Gegenwart, Umgang mit der irdischen Materie, Engagement in den stofflichen Mitteln des Bildmaterials. Der „tellurische" Akzent wird bei Wagemaker, Schumacher oder Wessel besonders betont. Erdiges Braun, flammendes Vulkanrot, Schiefergrau, basaltenes Schwarz sind die in vielfältigen Abstufungen vorherrschenden Tonwerte. Sie illustrieren nicht eine seelische Regung, sie enthalten keine metaphorische „Aussage", sie bilden vielmehr eine autonome Dinglichkeit. Dabei ist nicht die tellurische Materialität, das Naturverwachsene dieser Bilder entscheidend, sondern die in der Schwere der Farbe und des Materials geborgene Dauer und Unaufhörlichkeit. Ihre auf eine neue Festigkeit des Bildes, d. h. auf eine Stabilität des Geistigen gegenüber der Labilität des Emotionalen gerichtete Absicht, erklärt die Beziehung der erwähnten Künstler zum „Geologischen". Sie ist ein verbreitetes nach-tachistisches Stilmerkmal.

Hier entdeckt beispielsweise Wagemaker neue Perspektiven. Seine Bilder scheinen wie Ansichten von Vulkanlandschaften, die die Erinnerung an die Frühzeit der Erdentstehung wachhalten und im Bild als Dokumente des Elementaren, das die menschliche Geschichte überdauert, auftreten. Das Archaische als feste Gefäßform alles psychologischen und historischen Wandels ist hier nicht durch Rückgriff auf das Frühe, sondern durch eine neue künstlerische Aneignung des dauernd Gültigen aktuell geworden. Hier herrscht die Einsicht, daß alles organische Leben vom Anorganischen umklammert ist.

Einen ähnlichen Grundklang finden wir auch in den Bildern von Wilhelm Wessel. Bei ihm läßt das Geologische mehr Bewegung zu. Es stellt sich als unabgeschlossener Schöpfungsprozeß unserer Welt, als ständige Formwerdung dar.

Stärker noch als Wessel betont Emil Schumacher die Dynamik eruptiver, formbringender Auseinandersetzungen zwischen Lagerungen der Materie und einsprengenden Kräften, wobei sich Krater und Furchen bilden. Ein aus erdigen Tönen herausstechendes Rot gewinnt bei ihm flammende Direktheit und drängt vulkanisch aus erdigem Gehügel an die Oberfläche. Der ganze Bildgrund scheint durchglüht. Das Moment der Dauer und des Zuständlichen deutet sich in der Härte scharfer Ritzen, ineinan-

dergebackener Farben, steinfester Krusten und meist von der Bildmitte aus gesteuerter, klar lesbarer Formverläufe an.

Bei Karl Fred Dahmen herrscht dank ausgeglichener Gegensätze größere Stille. Wo bei Schumacher die Fläche vielfach verletzt und verwundet scheint, waltet bei Dahmen ein „Geo-Logos" fest ineinander verfügter Gesteinschichten, aus denen nur hier und da das Magma glutender Farbe ausbricht. Immer aber sind solche Bilder als Malerei, nicht als Naturnachbildung disponiert.

Bei Bernard Schultze findet man eine vergleichsweise submarine Vegetation. Der Akzent liegt hier auf den Wucherungskräften der dem Humanen spottenden Natur.

Bei Klaus Jürgen-Fischer treten lineare Gespinste und Pläne auf, die von über den Grund schrammenden Gletschern in die meist monochrome Fläche geritzt scheinen. Wie bei den andern ist auch bei Jürgen-Fischer ein zeitlicher Prozeß im Zustand des Bildes zum Stillstand gebracht, erhärtet und konserviert, wobei die Zeit nicht als Weiterlauf, sondern als verzehrte Zeit dem Bilde anhaftet. Verwandte Formulierungen finden sich auch in den neuen Arbeiten von Josef Wedewer.

Die nach-tachistische Malerei hat also ein ganz bestimmtes Verhältnis zum Problem der Zeit. Eine dem Geologischen analoge Erscheinungswelt reduziert das Heutige auf etwas auch im Uranfänglichen schon Bestehendes. Zeitliche Trennungen werden in ihrer Gegensätzlichkeit aufgehoben und fallen zusammen. In der Strömung des „aktuellen Archaismus" spiegelt sich unsere heutige Existenz. Sie will nicht mehr im Endlichen der Psychologie verharren, sondern an einer übergeordneten Ganzheit teilnehmen.

Ist der „aktuelle Archaismus" durch einen geschrumpften Zeitbegriff gekennzeichnet, der allen Wandel zu überspringen scheint, so bestimmt eine andere Interpretation des Zeitlichen sowie des Räumlichen den Charakter jener Malerei, die ihre Strukturen hauptsächlich aus einer Farbschrift, ohne Verwendung körniger und den Tastsinn reizender Stoffe, gewinnt. Hier geht der Zeit-Aspekt aus der Auffassung des Bildes als Raumgestaltung hervor. Weniger von der komplexen Formensyntax Mondrians oder Klees, als vielmehr von dem Furioso des Expressionismus ist ihre Flächenorganisation bestimmt, wobei aber der Abstand von dem psychologischen Ausdruckswillen des Expressionismus oder des Tachismus so weit ist wie der der „Archaisten". Tachistische Tupfer und Wischer verlaufen nicht mehr im Ungefähren zufälligen Wurfs, sondern werden durch planvolle Flächen- und Raumdisposition dirigiert. Es ergeben sich Raumspannungen aus dem Aufeinanderprall zweier Farben. In rhythmischen Gesten aufgetragen, bringt die Farbe den Grund des Bildes in Bewegung, der nicht mehr flächiger Untergrund ist, sondern aufgerissener Hintergrund. Von Bedeutung ist für diese Malerei der fluktuierende Raum, den es als kontinuierliche Raumbewegung oder als komplexen Bewegungsraum zu entwickeln gilt. Aus dramatischen Form- und Farbkonflikten entwickelt sich Raum, der hier als etwas Rhythmisches, in steter Ausdehnung Begriffenes gezeigt und von der heftig agierenden Malgeste durchmessen und definiert wird. Der Begriff „rhythmischer Spatialismus" könnte diesen Sachverhalt bezeichnen.

Ist im „aktuellen Archaismus" die Zeit gerafft, wobei auch der Raum auf ein Ding aus Fläche und Relief reduziert ist, so ist beim „Spatialismus" Zeit die Funktion eines Raumgefüges, das zwar dargestellt, aber nicht faktisch wie in der Plastik oder im Relief realisiert wird.

Da ist zunächst Hans Platschek. Spuk- und Traumgesichte schweben im Raum seiner Bilder. Kompressionen wechseln mit atmosphärischer Lockerheit. Aus dem Zusammenstoß von Hell und Dunkel eruptieren graphische Festpunkte der Bildgrammatik.

4 Platschek zerstört sie immer wieder, um aus der Umwandlung Neues zu gewinnen. Daß dabei die Freiheit des Ich unbeschränkt bleibt, geht daraus hervor, daß der Maler auch Figuratives auftreten lassen kann, ohne dem Organismus des Bildes zu schaden.

Überzieht sich die Fläche bei Platschek weitgehend mit fleckenhaften Farbimpulsen, die einen atmenden, sich ausdehnenden und sich zusammenziehenden Raum suggerieren, so gelingt Peter Brüning eine ähnliche Formulierung mehr vom Rhythmus knapper und zugleich weitgespannter Gesten her. Vor weißem Hintergrund heben sich plan verschränkte Farbbänder hervor. Eine latente Psychographie ist in diesen Bildern enthalten, die sich aber nie an einen bloßen Ausdruckswillen verliert.

Die raumgreifende Bewegung der Geste, ihre Bildung von Raumbahnen finden wir in äußerster Verdichtung in den zumeist monochromen oder zweifarbigen Arbeiten von K. O. Götz. Nicht weniger als die Schwarz-Werte seiner Raumschrift, funktionieren die „leer" gebliebenen Zwischenräume. Sie bilden Bahnen, die gleichwertig neben den „positiven" Schwarzformen rangieren. Dadurch, daß der Raum des Bildes überall besetzt ist, entsteht bei K. O. Götz eine beherrschte Raumwirkung, zumal in den neueren Bildern. Etwas wie Illusion erzeugt das schattenbildende Ineinanderfließen von Schwarz und Weiß.

Bei allen drei Künstlern — dazu kämen in Deutschland hauptsächlich noch Sonderborg und Thieler — partizipiert das Bild nicht mehr an einem von der Perspektive eingebundenen Raum. Denn Raum ist in dieser Malerei nicht etwas Starres, das sich vorfindet, um gefüllt zu werden, sondern etwas, das sich im Bewegungsvollzug erst bildet. Der Weg des „aktuellen Archaismus" ist von diesem Weg verschieden. Aber beide Wege treffen sich dort, wo, entweder im Sinne einer vom Künstler-Ich abgehobenen Raumbewegung oder im Sinne einer „Zeitstarre", eine neue Objektivität erreicht ist.

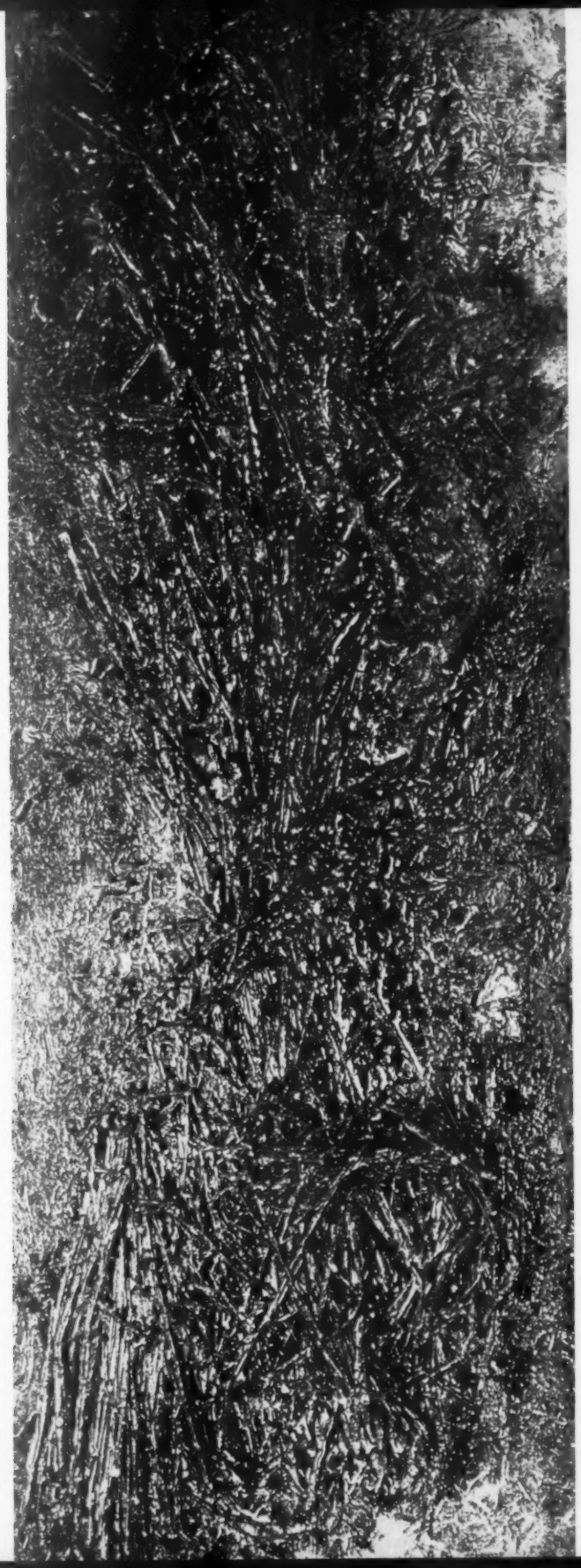
Vielerlei Zwischenstufen sind möglich, und die eine Tendenz durchwirkt zuweilen die andere. In einer Vielzahl von neuen Versuchen hat die gegenwärtige Malerei aus der Sackgasse des Tachismus als eines abstrakten Expressionismus herausgefunden. Dazu zählen weiterhin solche Tendenzen, die aus einer Fortsetzung des neoplastizistischen und konstruktivistischen Weges den Tachismus überwinden helfen.

Emil Schumacher
Itabor, 1958

Foto: Augustin Dumage

Schumache
1959
H. J. Ang

Schumacher
1959
H. J. Ang tt



Bernard Schultze
Foost, 1958

Fred
1958

Klaus Jürgen-Fischer
Allusion Uberi, 1959

Fred Dahmen
1958

Wilhelm Wessel
Mit blauem Streifen, 1956

Josef Wedewer
Bild 43/1959

Jaap Wagemaker
Spaanse aarde, 1958

Wagemakers
aarde, 199

Hans Platschek
Porträt eines Trotzkysten, 1959

Peter Brüning, 1959

K. H. R
Foto: H. F

Karl Otto Götz
Tulin, 1958

K. H. R. Sonderborg
Foto: H. H. Neuendorf

Fred Thieler
Verlassene Facetten, 1958
Foto: R. Nohr

HEINZ SPIELMANN

CLAUDE MONETS SEE ROSEN

Aufnahmen des alten Monet zeigen ihn vor seinen Bildern, die er seit dem Beginn der pleinairistischen Epoche zu Beginn der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts bis in sein hohes Alter gemalt hatte. Er starb 1926 im Alter von 86 Jahren, also zu einer Zeit, in der selbst Fauves und Expressionisten ihre bedeutendsten Leistungen bereits überschritten hatten. Er hinterließ dem französischen Staat sein Spätwerk, die Bilder der Seerosen seines Gartens, mit der Bestimmung, diese Bilder sollten vereinigt bleiben. Heute befinden sich die riesigen, mehrere Meter breiten Leinwände in besonderen Räumen der Orangerie des Louvre.

Claude Monet sah bereits mit 24 Jahren Malerei ebenso sehr als wissenschaftliche wie als künstlerische Tätigkeit an; diese Auffassung spricht er 1864 in seinen Briefen an Jean-Frédéric Bazille aus. Die Briefe stammen aus der Zeit, in der er mit seinen Freunden in Honfleur systematisch und auf der steten Suche nach dem „Fortschritt" die charakteristischen Möglichkeiten des Freilichts zu erfassen sucht. Diese „Wissenschaftlichkeit" ist nun keine Anwendung der neuesten physikalischen Erkenntnisse auf die Malerei wie beim Neoimpressionismus Seurats und Signacs, vielmehr handelt es sich um ein rein empirisches Vorgehen, bei der das Typische der neuen Methode experimentell erfahren wurde. „Fortschritt" ist in dieser Zeit für Monet identisch mit der Summe dieser neuesten Erfahrungen, oder, wie es Cézanne formulierte „Bien peindre, c'est ... exprimer son époque dans ce qu'elle a de plus avancé ..." — „Gut malen heißt: das Fortschrittlichste seines Zeitalters zum Ausdruck bringen". Wie sehr Monet bereits während dieser Frühzeit als der wichtigste und typischste Repräsentant angesehen wurde, beweist der Umstand, daß die Stilbezeichnung „Impressionismus" zunächst auf eines seiner Bilder zugeschnitten war.

Das Neue dieses Stils ist bekannt: die Erfassung des flimmernden, atmosphärischen Lichtes, der unmittelbaren, sinnlichen Raumanschauung, das Interesse an flüchtigen, momentan aufblitzenden Bewegungsvorgängen. 1890 schreibt Monet an Gustave Geffroy: „Ich schufte sehr, ich versteife mich eigensinnig auf eine Serie verschiedener Effekte (von Heuschobern), aber in dieser Jahreszeit sinkt die Sonne so schnell, daß ich nicht nachkommen kann ... je älter ich werde, desto mehr sehe ich ein, daß man viel arbeiten muß, bis es einem gelingt, das wiederzugeben, was ich suche: die „Augenblicklichkeit", besonders das Ambiente, das gleiche, sich überall hin ausbreitende Licht ...". Das Momentane, der flüchtige Eindruck eines Augenblicks, die Wiedergabe einer individuellen, sinnlichen Notiz führte Zola zu seinem berühmten Ausspruch „Une œuvre d'art c'est un coin de la création, vu à travers un temperament" (Ein Kunstwerk ist ein Stück Schöpfung, gesehen durch ein Temperament). Man sieht, Monets Vorstellung von „Wissenschaftlichkeit" ist ebenso allgemeiner Natur, wie sich Zolas Programmierung des Individuellen als die Fixierung eines Moments erweist.

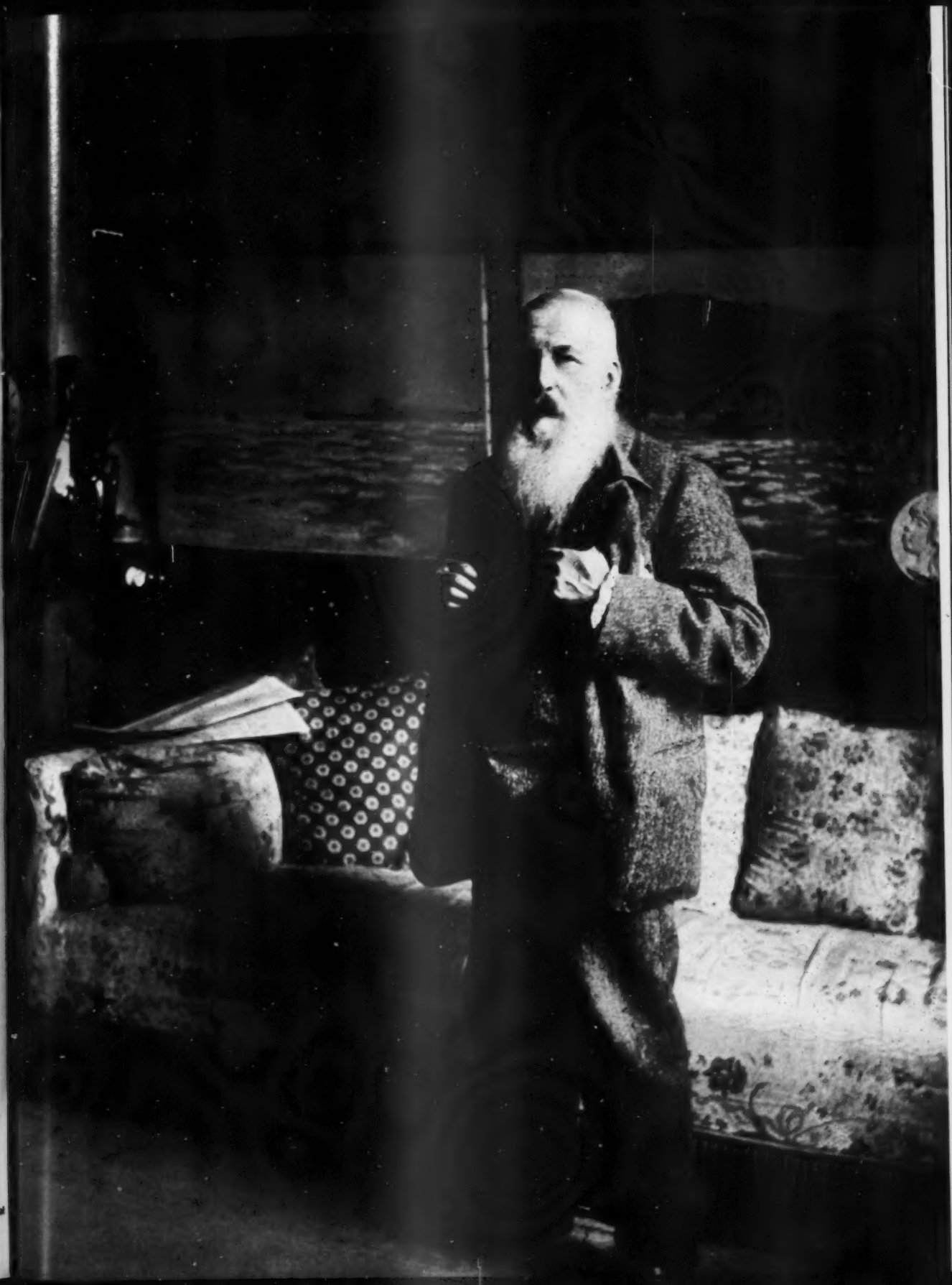
Obwohl Monet und Zola nicht auf Erkenntnisse der Wissenschaft zurückgriffen, führen ihre Folgerungen zu den gleichen Konsequenzen wie die gleichzeitigen physikalischen Forschungen. In den Jahren 1871 bis 73 hält der deutsche Physiker Helmholtz in Berlin, Düsseldorf und Köln Vorträge über das Optische in der Malerei. Es geht ihm um die physikalischen Möglichkeiten der malerischen Naturnachahmungen; Voraussetzung seiner Studien sind also eine realistische Kunsttheorie und Ästhetik im weitestgehenden Sinn. Er untersucht zunächst die Möglichkeiten der räumlichen Darstellung, beschreibt Linear- und Luftperspektive und wendet sich dann den Helligkeitsstufen zu. Dabei kommt er zu folgender Erkenntnis: „Neben den wirklichen Beleuchtungsverhältnissen der Außenwelt spielen ... unverkennbar die verschiedenen physiologischen Zustände des Auges eine außerordentlich einflußreiche Rolle bei dem Werk des Künstlers. Was er zu geben hat, ist hiernach nicht mehr eine reine Abschrift des Objektes, sondern die Übersetzung seines Eindrucks in eine andere Empfindungsskala, die einem anderen Grade von Erregbarkeit des beschauenden Auges angehört, bei welchem das Organ in seinen Antworten auf die Eindrücke der Außenwelt eine ganz andere Sprache spricht." Hier wird also vom Physikalischen her die Forderung nach „Individualität" erhoben. Den gleichen Tatbestand formuliert Helmholtz wenige Seiten später so: „Zur vollendeten künstlerischen Malerei kommt es erst, wenn nicht mehr die Körperfarben, sondern wenn die Lichtwirkung auf das Auge nachzuahmen gelungen ist." Monets Vorstellung vom malerischen Fortschritt trifft sich mit dieser Definition von Helmholtz. Über diese allgemeingültigen Feststellungen hinaus wendet sich Helmholtz dann den Möglichkeiten der malerischen Realisation, in diesem Fall der farbigen Realisation des Lichtes zu. Zum Eindruck einer jeden Farbe auf der Netzhaut, so erläutert er, gehört ihr komplementäres Nachbild. „Das Nachbild im Auge ist gleichsam eine Photographie auf der Netzhaut, welche durch die veränderte Empfindlichkeit gegen neues Licht sichtbar wird, nur kurze Zeit stehen bleibt, jedoch um so länger, je stärker und dauernder die Lichtwirkung gewesen ist. War der fixierte Gegenstand farbig, zum Beispiel rotes Papier, so ist das Nachbild auf grauem Grunde komplementär gefärbt, in diesem Fall also grünblau." Da die relativ geringe Intensität der Farbmaterie im Bild selten ein Nachbild erzeugen könne, müßten die Nachbilder, die beim natürlichen Licht auf der Netzhaut erzeugt werden, im Interesse einer überzeugenden Lichtdarstellung, mit komplementären Farbtönen gemalt werden. „Auch hier müssen subjektive Phänomene des Auges objektiv auf das Gemälde gesetzt werden, weil die Skala der

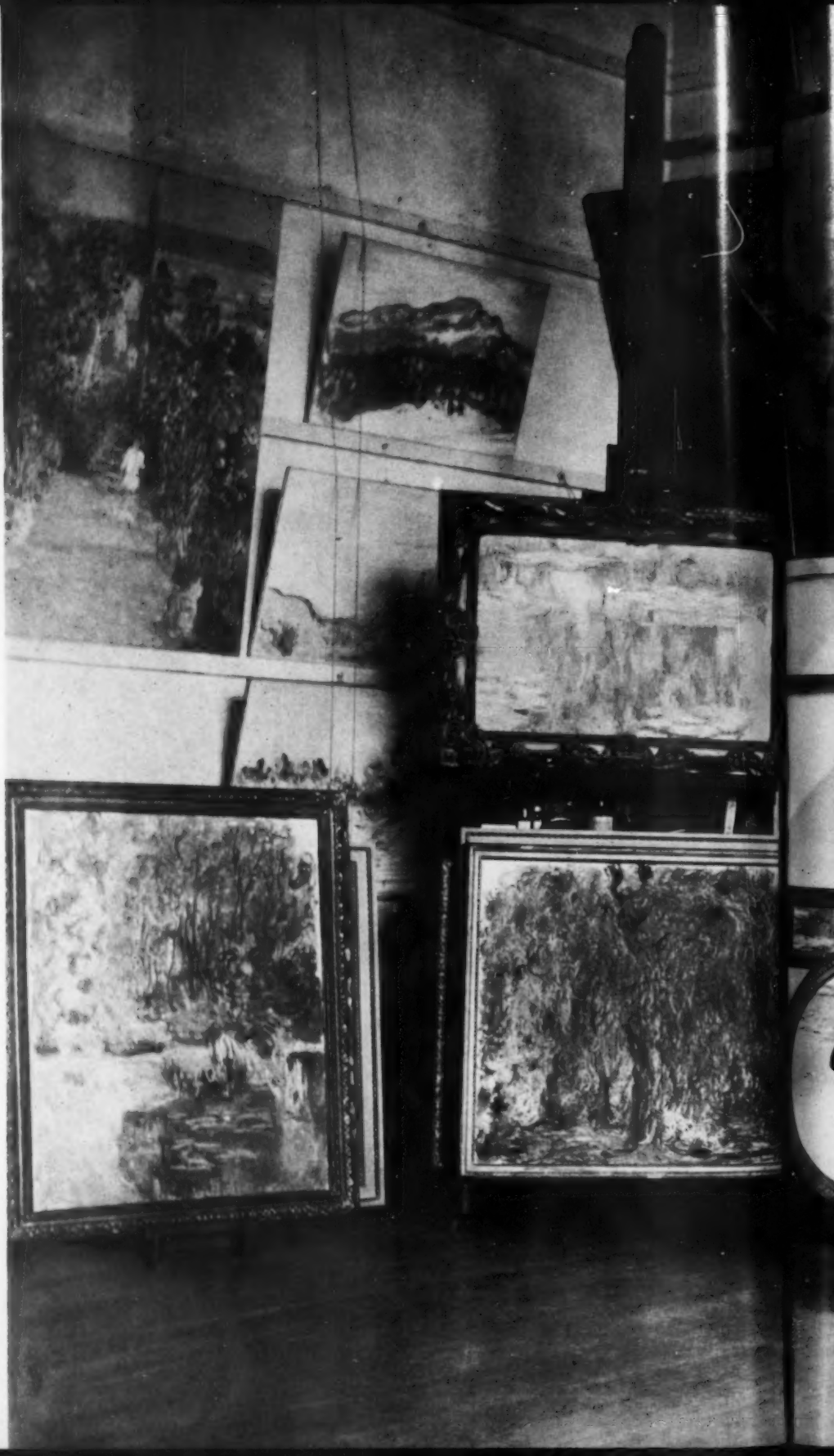
Farben und Helligkeiten auf dem Gemälde eine abweichende ist." Diese Anwendung der Komplementär-Kontraste findet sich tatsächlich in den Bildern der Impressionisten, vor allem denen Monets. Nur, daß die Maler empirisch zu dem Resultat gelangen, das die Physiker theoretisch ableiten. Diese Technik der Komplementär-Kontraste ist weder mit der pointillistischen Methode der Verschmelzung kleiner Farbpartikel auf der Netzhaut zu verwechseln noch mit der aesthetischen Relation der Komplementärfarben, die unabhängig vom Impressionismus ist und von Helmholtz ebenfalls erwähnt wird. Hier handelt es sich um die Objektivierung individueller Farbeindrücke bzw. um die Subjektivierung von Objekten mit Hilfe physikalischer Farbgesetze. Zolas Definition wird also in umfassenderer Weise legitimiert, als sich auf Grund der vagen Formulierung vermuten läßt.

Das Mittel, das diese präzis zu beobachtende Subjektivierung der Objektwelt gestattet, ist die neue Anwendung der Farbe, die unabhängig von jeder symbolischen oder emotionalen Bedeutung objektfrei auftritt; d. h., die Farbe tritt jetzt unter völlig neuen Bedingungen und Absichten isoliert, als bloße Farbmaterie auf, ein zunächst sicher nicht beabsichtigter, tatsächlich aber vorhandener Effekt. Von diesem Ansatz aus wird verständlich, warum Kandinskys Entdeckung der objektfreien Malerei durch die Heuschober-Serie Monets inspiriert werden konnte.

Monets Entwicklung hatte vor dieser Beobachtung Kandinskys sich bereits in Hinsicht der Emanzipation der Farbe vom Objekt fortgesetzt. 1901 reiste er nach London und lernte dort die Malerei Turners kennen, den in gleicher Weise — wenn auch von anderen Voraussetzungen her und unter anderen Aspekten — die Übertragung des Lichtes in Farmaterie beschäftigt hatte. Möglicherweise ist Monet hier die Tendenz bewußt geworden, zu der die Problematik der Lichtdarstellung auch ihn geführt hatte: die Objekt-Befreiung der Farbe. Sie zeigt sich bald nach der Begegnung mit der Malerei Turners in seinen Bildern des Londoner Nebels und Venedigs, wohin er 1908 reist. Besonders deutlich wird die Auflösung der Objekte in Farbe in der Serie der Kathedrale von Rouen. Es kennzeichnet die Progressivität von Monets Malerei in diesem Stadium, daß die vom Impressionismus begeisterte Kritik hier ein Nachlassen der Produktivität, eine negative Entwicklung zu bemerken glaubte. Die Ablehnung traf nicht zuletzt Monets letzten großen Zyklus, die „Seerosen". Die Ablehnung ist aus verschiedenen Gründen verständlich: die am eigentlichen „Impressionismus" geschulten Kritiker konnten nur eine Auflösung gegenständlicher, bürgerlicher Bindungen entdecken; Fauves und Expressionisten begegneten einer Malerei, die die Farbe emanzipiert von expressiven und dekorativen Zwecken verwandte; die gegenstandslose Malerei schließlich blieb während ihrer konstruktivistischen Phase ebenfalls uninteressiert. Erst die jüngere Entwicklung der Malerei hat in Monets Seerosenbildern eine Farbauffassung erkannt, die ihren eigenen Zielen entsprach. Willi Baumeisters Titel eines Bildes von 1950 heißt „Claude Monet gewidmet". Der Titel ist ohne Zweifel nicht programmatisch vorweggenommen, sondern später hinzugefügt. Er bezeichnet aber die Aktualität Monets in einer Phase der modernen Malerei, die die Problematik aufgriff, mit der Monet abschloß.

Die Objektfreiheit der Farbe beschränkt sich in den Seerosenbildern nicht auf kleine Farbpartikel. Bereits die Gegenstandswahl war symptomatisch für die Tendenz der späten Monet'schen Malerei. Beim ersten Anblick der Bilder nimmt man nur farbige Flecken wahr, die gegenständliche Bedeutung ist sekundär geworden. Die ungegenständliche Wirkung ist um so stärker, als der Blickpunkt von oben auf den Teich gerichtet und nur ein Ausschnitt des Teiches gewählt ist. Es verbleiben somit wenig gegenständliche Fixpunkte (z. B. ist das Ufer nicht dargestellt). Die Komposition entbehrt somit gewichtiger Schwerpunkte, sie breitet sich gleichmäßig über die ganze Fläche. Von der Komposition her gesehen gibt es keine eigentliche Bildgrenze mehr. Das Format könnte ebenso an anderen Stellen begrenzt sein. Die im Vergleich zu ihrer Höhe sehr breiten Leinwände unterstützen diesen Eindruck des Unbegrenzten, oder, genauer, der unbestimmten Limitation. Auch dieses Charakteristikum entspricht der gleichmäßig strukturierten, „kontur-unabhängigen" Phase der modernen Malerei. Hier wie dort ist das aesthetische Mittel die farbige Variation, nicht die konturierte, formale Bindung. Es wäre falsch, Monets Seerosenbilder als ungegenständliche Malerei zu bezeichnen; die völlige Befreiung vom Objekt hat Monet nicht mehr erreicht. Aber sein Spätwerk hat sich so weit vom Gegenständlichen gelöst, wie es bei einer Malerei nur möglich ist, deren ursprüngliches Ziel eine zuvor nicht gekannte Natur-Nachahmung war. Sie bezeichnet genau die Stelle, an der die extrem objektive Darstellung durch die subjektive Beobachtung negiert und zu einer neuen Realität synthetisiert wurde: zur objektfreien Materialität der Farbe.





Claude Monet (links)
mit einem Besucher im Atelier

Claude Monet
Nympheas
Baseler Privatbesitz

Claude Monet, Waldstück, vor 1870
Pariser Privatbesitz

EG

Zu

Wil
dem
Plat
Als
von
leris
rade
Jahr
erns
des
Dur
sein
der
kons
die
Figu
Büst
dem
aufg
fläch
taste

Zu

Nich
seum
und
dies
1960
gen
der
Muse
dene
zum
buße
Besch
werk
als S
gut v
Als n
gebä
nur u
lunge
schie
ken
hervo
nismu

EGON VIETTA

Zu einigen Plastiken von Wilhelm Loth

Wilhelm Loth, der vor einigen Monaten an die Karlsruher Akademie berufen wurde, hat — 39 Jahre alt — schon einen festen Platz unter den anerkannten Bildhauern gefunden.
Als ich ihn in seinem alten Atelier in der technischen Hochschule von Darmstadt besuchte — alles andere als ein Ort, der künstlerische Vorstöße erwarten läßt — zeigte er Arbeiten, die gerade erst gegossen waren, deren Konzeption aber schon ein Jahr zurücklag. Zwischen Entwurf und Guß liegt bei diesem ernsten, gesammelten Plastiker also eine Periode der Besinnung, des Ausfeilens, Abwägens, die Loth aber keineswegs an einem Durchbruch zu den neuen Problemen der Plastik hindert. Eine seiner jüngeren Arbeiten führt den Stil der zerlaufenden Köpfe, der deformierten Rümpfe, der reliefartigen Brüste und Körper konsequent zur reinen Abstraktion. Zwar zeigt die „Büste 14/55", die er 1955 begonnen hat, noch Anklänge an die menschliche Figur, wobei ein Knauf für einen Kopf gilt. In einer anderen Büste hat er statt Kopf und Hals einfach zwei Metallstangen an dem Rumpf befestigt. Die Bronzestücke bilden hier kein volles, aufgeblasenes Volumen mehr. Ihre meisterhaft behandelte Oberfläche irisiert und wird gleichsam vom andrängenden Raum umtastet.
Loth umwirbt immer das Relief. Seine Vollplastiken scheinen aus mehreren Reliefflächen zusammengesetzt und bilden doch einen einheitlichen Formblock. Es gibt von ihm Reliefs aus dem Jahre 1957, die an babylonische Rollsiegel erinnern: es ist das Knochengestänge, das den Körper zeichnet, ähnlich wie die sumerisch-babylonischen Meister im 2. Jahrtausend vor Christus gearbeitet haben. Eine andere Studie 3/57 abstrahiert die Kopffläche wie Gesichtsmasken aus Marmor, die man in der Cernynaka sehen kann — man vermutet, daß sie auf Jemen zurückgehen, archaisch arabische Kunst. Loth ahmt aber nicht das Alte nach wie viele der stilisierenden Archaiker von heute. Er baut vielmehr abstrakte Bronzegebirge, die von Buckeln und Dellen überquellen und nur wie beiläufig Erinnerungen an den Gegenstand und an das Überlieferte wachrufen. Die Masse scheint sich von innen her zu schieben und zu bewegen. Das Volumen ist nicht geballt, auch nicht glatt, gerundet wie bei Arp oder Viani, sondern eine Verquickung von malerisch flächenhaften Elementen mit einer festen und doch atmenden Körperhaftigkeit. Der Künstler gesteht: Ich will nicht mit den archaisierenden Plastikern in einen Topf geworfen werden. Loth sucht also einen Weg, der sich von der gängigen Plastik entfernt, indem er durch Ausfälle, Ausbrüche aus dem geschlossenen Volumen in den Raum eigene Untersuchungen vom Verhältnis zwischen Körper, Flächen, Gestänge und Raum begonnen hat.
Das wird noch deutlicher werden, sobald der Künstler die menschliche Figur als Fundament aufgibt. Dies ist genau die Situation, in der sich Loth befindet: noch liebt er die Anklänge an den Torso, die Figur. Aber in einigen aneinandergefügten Platten ist der Übergang zum non-figurativen, reinen Formereignis zu erkennen. Bei diesem Plastiker ist die Endstation des Figürlichen als Schicksal eines bildnerischen Reifeprozesses erfahren.

Zur Eröffnung des Museums Folkwang in Essen

Nicht immer ist die Wiedereröffnung eines bedeutenden Museums nach mehrjähriger Bauzeit zugleich mit einer solchen Um- und Neugestaltung seiner Sammlungen verbunden worden, wie dies beim Museum Folkwang in Essen der Fall ist, das im Mai 1960 zum ersten Male seit 23 Jahren mit allen seinen Abteilungen der Öffentlichkeit wieder zugänglich ist. Schon lange vor der endgültigen Zerstörung des 1927/29 von Körner errichteten Museumsbaues durch die letzten schweren Angriffe auf Essen — denen allerdings keines der längst ausgelagerten Kunstwerke zum Opfer gefallen war — hatte das Museum entscheidende Einbußen durch die Aktion „Entartete Kunst" 1937 erlitten. Mit der Beschlagnahme und dem Verkauf seiner Sammlung an Kunstwerken des 20. Jahrhunderts hatte es damals seine Bedeutung als Sammlungs- und Pflegestätte vornehmlich moderner Kunst so gut wie vollkommen eingebüßt.
Als nach dem Kriege Pläne gefaßt wurden, ein neues Museumsgebäude zu errichten, waren sich alle Beteiligten einig, daß dies nur unter der Bedingung eines gleichzeitigen Ausbaus der Sammlungen sinnvoll sein würde. Die Aufgabe war mühevoll, ja sie schien manchmal fast undurchführbar, war doch außer den Werken des 19. Jahrhunderts und der — allerdings noch immer in hervorragenden Werken vertretenen — Malerei des Impressionismus sowie den Bildern von van Gogh und Gauguin kein Kunstwerk des 20. Jahrhunderts dem Museum erhalten geblieben. Zudem konnte es sich ja nicht allein darum handeln, Verlorenes wiederzubeschaffen; es waren Lücken zu schließen, die bereits die alte Folkwang-Sammlung aufgewiesen hatte, und zugleich der Anschluß an die Kunst der unmittelbaren Gegenwart zu gewinnen. Die anfangs schwierige finanzielle Situation der stark zerstörten Städte, die schnell ansteigenden Preise auf dem internationalen Kunstmarkt wie die Verknappung von Werken hoher Qualität ließen dies Vorhaben nicht leichter erscheinen.
Daß es gelang, ist in erster Linie der unermüdlichen Tatkraft der Stadt Essen, dem Folkwang-Museumsverein, den Stiftungen und Stiftern zu danken, mit deren Hilfe es möglich wurde, bei bedachtsamer, abwägender Auswahl eine Sammlung von Kunstwerken unseres Jahrhunderts zusammenzutragen, die in ihrer Qualität dem früheren Museum nicht im geringsten nachsteht.
Man wird nicht erwarten, daß sich die Folkwang-Sammlung in ihrer ursprünglichen Form wiederherstellen ließ, wie sie einst durch den Mäzen und Sammler Karl-Ernst Osthaus begründet wurde (dessen privates, im Charakter jedoch öffentliches Museum das Folkwang von 1901—1921 war), und wie sie durch den ersten Essener Museumsdirektor Ernst Gosebruch (1922—1933) weiterhin geprägt worden ist. Die Bemühung um eine Rekonstruktion des alten Zustandes wäre allein wegen der weiten Zerstreuung der

ehemaligen Folkwang-Werke über die ausländischen Museen und Sammlungen erfolglos geblieben, wohin sie nach der Auktion in Luzern 1938 gelangt waren.
Die neue Sammlung setzt andere Akzente. Man wandert wie einst durch die Galerie und erlebt an ausgewählten Werken die künstlerische Entwicklung von der Malerei der Romantik bis zur jüngsten Gegenwart. Namen wie C. D. Friedrich und Carus, Thoma und Trübner, Liebermann, Corinth und Slevogt, Signac, Hodler, Manet, Renoir, Daumier, van Gogh und Gauguin, wie Matisse, Nolde, Rohlfs, Heckel oder Kirchner repräsentieren wieder die Kunst der letzten 150 Jahre. Besonders gut sind die Maler der „Brücke" vertreten, und es fehlt auch nicht an Werken des „Blauen Reiters", obwohl ein Verlust wie der der „Roten Pferde" von Franz Marc nur schwer zu verwinden ist.
Doch haben sich diesen Künstlern nun auch eine Reihe anderer zugesellt, die, von nicht geringerem Range als jene, bisher im Folkwang noch nicht vertreten waren. Dazu gehören z. B. der frühe Mondrian mit einer „Komposition" von 1911 oder ein Léger — „Maisons sous les arbres" von 1913 — übrigens eine der wichtigsten Neuerwerbungen des Museums, dann aber auch Meister wie Klee und Feininger (der jetzt mit drei bedeutsamen Werken, darunter „Gelmeroda IX" vertreten ist) oder Beckmann, unter dessen Bildern das „Perseus-Triptychon" von 1941 — sein einziges Triptychon in Europa übrigens — einen besonderen Rang einnimmt.
Ein weiterer Léger aus den zwanziger Jahren und ein Picasso von 1942 leiten zu der jüngeren französischen Malerei über. Maler wie Manessier, Singier, Poliakoff, Hartung oder Vieira da Silva — um nur einige anzuführen, gehören zu den heute führenden Künstlern und sind im Museum mit ausgezeichneten Arbeiten vertreten. Nicht minder gut ist es um die Deutschen bestellt: Baumeister und Meistermann, Nay und Trier sowie eine Reihe jüngerer Maler runden das Bild der heutigen Entwicklung ab.
Eine nachdrückliche Förderung erfuhr auch die 1937 arg dezimierte graphische Sammlung, die sich in den letzten Jahren eines überaus starken Zuwachses erfreuen konnte. Deutsche wie französische Drucke sind in großer Reichhaltigkeit und betonter Qualität vereint, neben der wieder sehr bedeutenden Graphik des deutschen Expressionismus (hier gelang z. B. der Ankauf des graphischen Oeuvres von Christian Rohlfs) ist neben vielen anderen z. B. auch Picasso mit einer umfangreichen Auswahl seiner besten Blätter vertreten. Ähnliches wäre über die Plastik-Sammlung zu berichten, die eine Reihe bedeutender Neuerwerbungen, darunter Werke von Arp und Moore verzeichnen konnte.
Diese Sammlungen findet der Interessierte nun in einem Neubau, den man ohne Zweifel zu den geglücktesten Lösungen unserer Zeit rechnen kann. Er wurde auf Grund erster Pläne von Baudirektor Kreutzberger und Architekt Hösterey von Bauass. Horst Loy errichtet.
Auf die künftige Funktion des Baues wurde bei seiner Planung besondere Rücksicht genommen. An einer verkehrsreichen Ausfallstraße unweit des Stadtzentrums gelegen, schließt sich der ebenerdige Bau nach außen ab und öffnet sich dafür innen auf zwei Binnenhöfe, die wie ein großes Atrium wirken. Der eine von ihnen ist bepflanzt und dient zugleich der Aufstellung von Bildwerken, der andere wurde plattiert, um einen Teil der Sommerveranstaltungen des Museums (Konzerte, Empfänge etc.) im Freien durchführen zu können.
Der Galeriebau selbst ist in drei Säle für Wechselausstellungen (mit beweglichen Stellwänden) sowie in die Säle der ständigen Galerie gegliedert. Die Belichtung wechselt vom vollen Seitenlicht (Wechselausstellungen) zum Oberlicht (für die Kunst des 19. Jahrhunderts) und zum hohen Seitenlicht, wie es sich für verschiedene Werke des Impressionismus wie für die Kunst des 20. Jahrhunderts als besonders günstig erwies. Weite, großzügig angelegte Umgänge um die Höfe gestatten es dem Besucher, sich mit dem dort aufgestellten Kunstgewerbe vertraut zu machen und zugleich je den Saal des Museums zu erreichen, ohne erst die gesamte Galerie durchwandern zu müssen. Die Binnenhöfe werden durch einen verglasten Ruheraum getrennt, in dem sich der Besucher von seiner Anspannung erholen kann.
Die Ausstellungsräume für Graphik wurden in das Untergeschoß verlegt und sind künstlich belichtet.
Verwaltung, Bibliothek, graphische Sammlung und die Benutzerräume sowie ein Vortragssaal für rund 450 Personen wurden in einem außerhalb des Museums liegenden, zweistöckigen Bauwerk zusammengefaßt, das durch eine von beiden Seiten zu betretende Eingangshalle mit dem eigentlichen Museumsbau verbunden ist. Bibliothek wie graphische Sammlung sind für die Öffentlichkeit zugänglich. Im Vortragssaal finden regelmäßig Vorträge statt, die die Besucherorganisation des Museums, der „Kunstring Folkwang" veranstaltet.
So scheint die Hoffnung berechtigt, daß das neue Museum Folkwang in der Öffentlichkeit eine starke Resonanz finden wird.

Paul Vogt

NEUE DATIERUNGEN BEI KOKOSCHKA

In den großen, während der letzten Jahre erschienenen Werke über Oskar Kokoschka haben sich einige Irrtümer bei der Datierung von Werken der frühen Wiener Zeit eingeschlichen. So muß berichtigt werden, daß die Aufführung des Dramas „Mörder, Hoffnung der Frauen" zusammen mit der Komödie für Automaten „Sphinx und Strohmann" erst im Jahre 1909 im Gartentheater der großen Internationalen Kunstschau als letzte Aufführung, kurz vor dem Abbruch dieser Freilichtbühne, stattfand, nicht schon im Jahre 1908, wie Wingler, gestützt auf die Aussage des Architekten Prof. Philipp Hausler, Frankfurt, angibt, der in einer kleinen Rolle mitgewirkt hat. Csokor irrte sich in seiner Notiz „Oskar Kokoschka im Bühnenbild" in „Das Kunstwerk", 9. Jg., 1955/56, Nr. 4, ebenfalls im Datum. Die Aufführung fand wegen des vorher herrschenden Schlechtwetters erst am 4. Juli statt, obwohl zu dieser Zeit die Kunstschau schon geschlossen war, da das Ausstellungsgelände nach zweijährigem Bestehen für die Errichtung staatlicher Gebäude freigegeben werden mußte. Durch die Festlegung dieses Datums ergibt sich auch die Umdatierung des Plakates zur Aufführung, dem man meistens den Titel Pietà gibt (im Grafikverzeichnis von Arntz im Münchner Ausstellungskatalog 1950 mit Nr. 10 angeführt), auf das Jahr 1909. Ein stilistischer Vergleich mit dem bisher noch unpublizierten Plakatentwurf zum Kaiserjubiläumshuldigungsfestzug (im Besitz des Wiener Städtischen Museums), der im Jahre 1908 stattfand, hätte auch schon ein späteres Entstehungsdatum nahegelegt. Dieses Plakat ist ganz im Gegensatz zu dem äußerst expressiven, im Stil völlig gewandelten des Gartentheaters noch von jenen Figuren beherrscht, die die zeitgenössische Kritik wohl abwertend, aber treffend als „im Lebzelterstil" bezeichnete. Natürlich entstanden auch Kokoschkas Bühnenbilder für diese Aufführung erst 1909. Aus spärlichen Zeitungskritiken erfährt man, daß sich auf dem Hain, den die Bühne darstellte, ein blaues, von einem roten Gitter eingeschlossenes Verlies erhob. Kokoschka unterstreicht also damals schon die für die Spielhandlung wichtigsten Teile der Dekoration durch betonte Farbgebung. Es wurde pathetisch gespielt, in bizarren Kostümen mit starken Farbreflexen bei zuckenden Fackeln. Die weibliche Hauptrolle spielte Marianne Heller, und nicht, wie bei Wingler angegeben, Lilith Lang, die Kokoschka in einer Porträtplastik modellierte (D 9 im Oeuvreverzeichnis von Wingler „Oskar Kokoschka, das Werk des Malers", Salzburg 1956).
Zuletzt sei noch auf eine unrichtige Datierung in der Bibliographie hingewiesen. Kokoschka übernahm erst 1912 die Abendaktkurse an der Wiener Kunstgewerbeschule (nicht 1911). Die Arbeiten seiner Schüler bewahrt übrigens die Wiener Akademie für angewandte Kunst. Wegen der wachsenden Opposition gibt er Ende September 1913 diese Stelle an der Kunstgewerbeschule auf.

Otto Kamm, Wien

Wilhelm Loth
Buske, 1957, Bronze

helm Loth
ie 3/1957
ol, Bronze

Wilhelm Loth
Torso 11/1957
(Ital), Bronze

Ruheraum mit Mobile von Calder

Ausstell. ng der

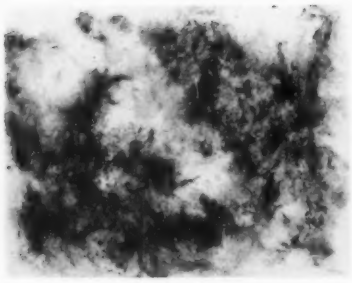
Das neue Folkwang-Museum in Essen

Honoré Daumier,
Ecce homo
Auguste Rodin,
Die Kauernde

Drei Plastiken von Rodin
Bild von Renoir

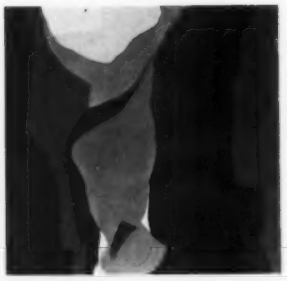
Galerie H[illegible]rach, Wi[illegible]
Des[illegible]derio Mo[illegible]

Galerie Cordier, Frankfurt/M.:
Bernard Schultze



Galerie Cordier, Frankfurt/M.:
Bernard Schultze

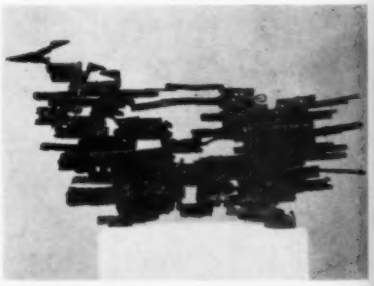
Städt. Museum, Ulm:
Lothar Fischer



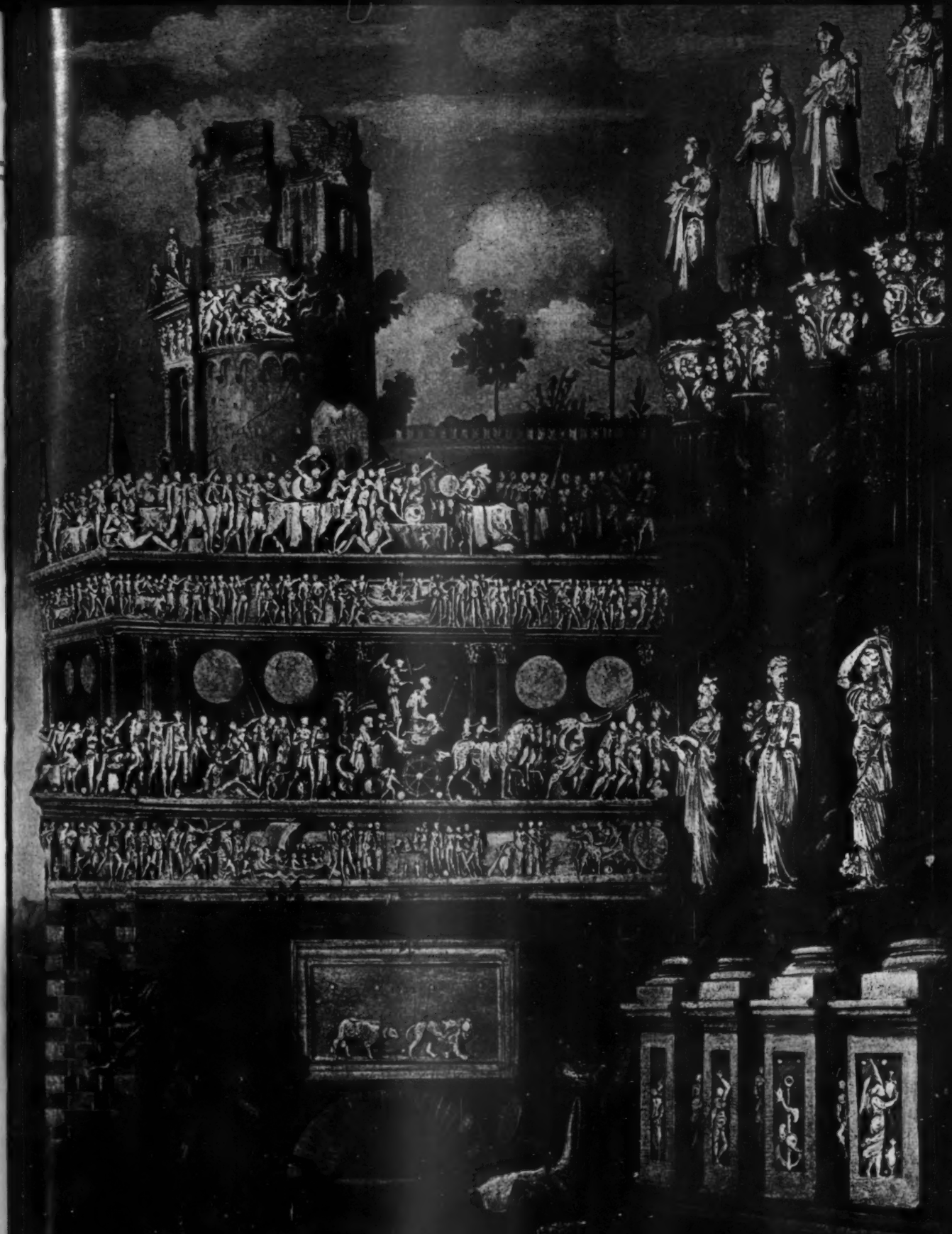
Graph. Kabinett, Heidelberg:
Anne Luc

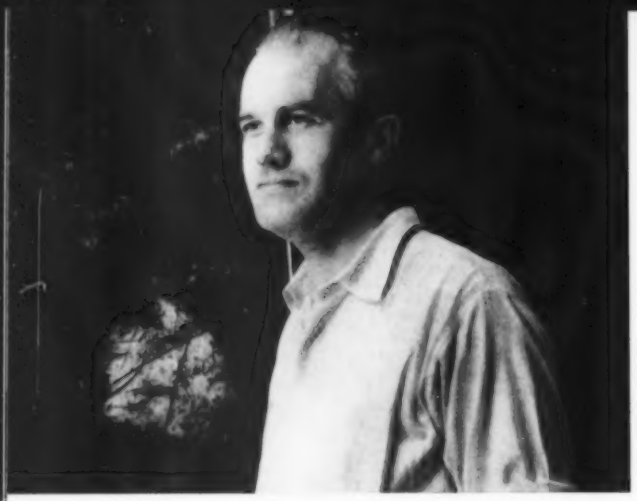
Städt. Museum, Ulm:
Heimrad Prem

Städt. Museum, Ulm:
Werner Schreib



Städt. Museum, Ulm:
Friedrich Werthmann





WIR STELLEN VOR: Jupp Lückeroth

Jupp Lückeroth, 1958

Geb. 1919 in Köln. 1939—1947 Soldat und russische Gefangenschaft. 1951—1952 Besuch der Malklasse des Akademiedozenten Köster, Köln. 1953—1955 weitere Einführung in die technischen Voraussetzungen der Malerei durch Privatunterricht. Ab 1956 Beteiligung an verschiedenen Gruppenausstellungen.

Einzelausstellungen: 1958 Galerie Franck, Frankfurt/Main; Galerie Buddé, Bochum. 1959 Kunstkabinett Neuburger, Duisburg; Öffentliche Bücherhallen, Hamburg. 1960 Galerie Clasing, Münster.

Studienreisen nach Italien, England, Belgien. Laufend Aufenthalte in Paris.

Jupp Lückeroth, 1958

LOKALPRESSE UND KULTURPOLITIK. Torheit in der Stadt Siegen

Die Stadt Siegen hatte die gute Idee, einen Rubens-Preis 1958 auszuschreiben. Rubens ist ja in Siegen geboren. Daß man den Preis einem lebenden und zwar modernen Künstler gab — der deutsche, jetzt in Paris lebende Hans Hartung erhielt ihn — war nur zu begrüßen. Rubens mit seinen riesigen Kompositionen des Frühbarock, die damals ganz avantgardistisch waren, hätte diesem Verfahren völlig zugestimmt, da auch er damals auf neue Möglichkeiten des Ausdrucks drang, welche die ausgewogene Ruhe der Hochrenaissance oder gewisse Spitzfindigkeiten des Manierismus ablösen sollten.

Eine Broschüre „Rubenspreis der Stadt Siegen. Zwei Jahre danach", herausgegeben vom dortigen Stadtverordneten Herbert Balogh, zeigt nun, wie sinnlos die Lokalpresse gegen die Preisverteilung gezetert hat, einfach, weil sie nicht im Bilde ist, worum es sich heutzutage dreht. Dieselben Leute würden einst Rubens als zu voluminös, als kompositionell zu kühn abgewiesen haben. Sie hätten sich als Laien empfinden sollen, die dem Komitee, in welchem beste und erprobte Kenner der Moderne saßen, vertrauen. Das Siegener Stadtparlament möge sich nicht irre machen lassen und etwa die periodische Fortsetzung verweigern. — Die illustrierte Broschüre verzeichnet auch die Gratulationen und Zustimmungen, die sich auf jenen Rubenspreis bezogen. Sie stammen von Sachverständigen, von Kennern, und besitzen weit, weit mehr Gewicht als das Aburteilen von Leuten, welche die heutige Kunst noch nicht verstanden haben. Mit der üblichen Verspätung von etwa 20 Jahren wird man allgemein über den Schildbürgerstreich lachen, den provinzielle Opponenten hier gespielt haben.

Roh

Otto Zoff zum 70. Geburtstag

Dr. Otto Zoff, dem unsere Zeitschrift manchen wertvollen Beitrag verdankt, feierte am 9. April seinen 70. Geburtstag. 1890 in Prag geboren und in Wien aufgewachsen, studierte er Kunstgeschichte an der Wiener Universität bei Max Dvorak. Aber seine Begabung bestimmte ihn für die Literatur. Zuerst trat er mit Gedichten hervor, später mit Romanen und Theaterstücken. Sein Drama „Der Schneesturm" war ein Tribut an den deutschen Expressionismus. Einen nachhaltigen Bühnenerfolg errang er mit der Bearbeitung der Eichendorff'schen „Freier". Bald nach seiner Promotion war er nach Deutschland übersiedelt, das er verließ, als Hitler an die Macht gekommen war. Heute lebt er in New York, hält sich aber jedes Jahr mehrere Monate in Deutschland auf, vor allem in Baden-Baden, wo ihn der Südwestfunk zu seinen ständigen Mitarbeitern zählt. Mit seinen jüngsten Werken „König Hirsch" und „Die Glocken von London" bereicherte er das Repertoire des deutschsprachigen Theaters.

Wir wünschen ihm noch viele erfolgreiche Schaffensjahre!

AUSSTELLUNGEN

AUSSTELLUNGEN IM SÜDWESTEN

Die Plastikbilder von Bernard Schultze, die bis Ende März in der Galerie Cordier, Frankfurt/M., gezeigt wurden, sind heftiger Kritik begegnet. Das Mindeste, was man zu ihrer Verteidigung sagen kann, ist, daß sie aus der innersten Konsequenz seiner künstlerischen Entwicklung kommen. Sie kommen aber auch aus der Konsequenz einer großen Linie der modernen Kunst, deren Anfänge in der Mannheimer Arp-Ausstellung zu studieren waren.

Der Leitsatz „nicht nach der Natur, sondern wie die Natur" — und Arp fügt hinzu: bis zur Verwechslungsmöglichkeit mit der Natur — führte schon frühzeitig, genau genommen schon im Jugendstil, zu einem Naturalismus der Form, dessen künstlerischer Wert oder Unwert von der menschlichen Potenz abhängt, die sich darin realisiert. Diese Stiltendenz errichtete gegen das abstrakte Mönchstum der konstruktiven und geometrischen Kunst ein malerisches Matriarchat. Die „Materie" als mater pariens et devorans, zeugende und zerstörende Mutter, mitsamt allen ihr innewohnenden „Gesetzen des Zufalls", wurde als Prinzip der Irrationalität, der Seele, der Nacht, des Todes und der Liebe zunächst zum Idol erhoben, bald aber auch entblößt, gemartert, gekreuzigt und bis zur Unkenntlichkeit zerfetzt.

Gerade das Material ist nun allerdings der kritische Punkt bei Bernard Schultze. Er behandelt es mit einer Freiheit, die an Verachtung grenzt, obgleich bei kaum einem zweiten Künstler die Natur so eindeutig als mater pariens et devorans erlebt und zum einzigen und eigentlichen Thema erhoben ist. Selbst einsichtsvolle Freunde seiner Kunst stoßen sich bisweilen an dem pappmachéartigen Kunststoff aus mit Polyester getränkten Lumpen. Man spricht von einem Theatereffekt, einem neuen Illusionismus. Aber verwendet nicht auch die konventionelle Malerei Leinwand oder Pappe, die sie erst mit einer Grundierung, dann mit Farbschichten kaschiert? Benutzte man nicht schon im 19. Jahrhundert das Korn der Leinwand, um Reliefwirkungen zu erzielen? Was ist das Relief Schultzes anderes als eine vorgezogene Grundierung, überdeckt mit Farbe, die sich schwellt und bläht, Blasen und Schaumnetze bildet? Schon in seinen frühesten Bildern bemerkt man diese Tendenz der Farbe, sich gegen die Fläche aufzulehnen und mit an- und abschwellenden Tönen von Kontrast zu Kontrast räumliche und plastische Akzente zu erzielen. Gerade damit diese Wirkungen nicht Illusion blieben, strebte Schultze bald nach starkem, reliefhaftem Farbauftrag, Schicht über Schicht, bis zur Bildung realer Grate, realer Schatten. Was war folgerichtiger als die Einbeziehung von Lappen, Scherben, Dingfragmenten, also Fremdkörpern, die aber nicht als solche zur Geltung kommen, sondern zunächst nur die Funktion haben, den Malgrund an einigen besonders akzentuierten Stellen zu erhöhen und in Bewegung zu bringen? Ein uraltes Bedürfnis, diese ausdrucksvoll gebuckelte Grundfläche: Schon die altsteinzeitlichen Künstler der frankokantabrischen Höhlen ließen sich durch Unebenheiten der Felsgründe anregen.

Seit 1951 etwa hatte Bernard Schultze im Kraftfeld der neuen informellen Einflüsse die Möglichkeit, seiner barocken Veranlagung in pastosen Bildern freien Lauf zu lassen. Seit 1956 gerinnt diese überkochende Malerei zu Reliefbildern, die durch Unterhöhlungen bald einen fast freiplastischen Charakter annehmen. Es entstehen Gebilde voll unerschöpflicher Beziehungen zur wirklichen Welt: Höhlengründe, Moor- oder Mondlandschaften, Solfataren — so sind diese frühen Plastikbilder, in denen die Farbe sich zugunsten der Form verdunkelt hatte. Es sind keine Bilder mehr, sondern in ihrer schillernden Schwärze ausgesprochene „objets abominables", abscheuliche Objekte, wie der Surrealismus sie propagiert hat; anders allerdings, als man es je hätte voraussehen können.

Seit 1959 geschieht nun zweierlei. Erstens nehmen die Formen mehr und mehr einen organischen Charakter an, gruppieren sich sogar um Symmetrieachsen zu fetischhaften pflanzlichen oder animalischen Gebilden. Zweitens wird die Farbe strahlend hell, ein blendendes Pigment, das an Warnfarben gewisser Reptilien denken läßt, aber auch an das Hochzeitskleid von Fischen und Vögeln. Tückisch und festlich zugleich. Es gibt Gebilde, gelb wie Wüstensand, andere, in submarines Blau getaucht. Schwarz und Rosa entfalten ihre Ausdrucksmöglichkeiten. Dieses ästhetisch hochdifferenzierte Augenfest erreicht wieder die Höhe der Malerei und bietet nun dem makabren Inhalt ein Gegengewicht. Gerade unter den jüngsten Werken gibt es einige, die gar nicht mehr makaber wirken, sondern heiter orchideenhaft, von tropischer Glut.

Oder es ist, als ob man als Taucher am Meeresgrund ein unbekanntes Tier erblickte — Schock der plötzlichen Begegnung mit dem Rätselhaften. Oder das Rot vertieft sich bis zur Blutfarbe des Rembrandtschen Ochsen — bei Schultze gibt es zum Beispiel so etwas wie einen ausgeweideten Minotaurus mit Hörnern und Spalthufen. Man könnte auch an wissenschaftliche Präparate denken — hier aber nicht zu Forschungszwecken, sondern zum Zweck eines Exorzismus durch Fetischbildung. Nicht zu Unrecht weist Grözinger in seinem aufschlußreichen Katalogwort auf Grünewalds Syphilisteufel hin. Auch Bosch, Breughel, Goya, Gaudi und nicht zuletzt den veristischen Dix der zwanziger

Jahre oder den Dali der Camembert-Uhren hätte er als Ahnherren nennen können. Und mehr noch als die Romantiker Novalis und Schelling hätten heutige Dichter Pate stehen können, Michaux mit seinen imaginären Gegenständen, seinen Ungeheuern, seinen Verfremdungen, August Stramm mit seinen Sprachballungen, in denen eine Schrecksekunde die Welt jäh verkürzt, am meisten aber vielleicht der frühe Gottfried Benn, die MORGUE, Mysterium der Rückverwandlung von Fleisch in Erde.

Nichts ist bei Schultze dargestellt, kein bestimmter Gegenstand, aber alles ist da, als Beschwörung, als Traum oder Metapher. Aus Rüsseln und Saugnäpfen, aus Krallen und Schnäbeln, aus Kelchen und Kolben, aus Elefantenohren, Fledermausflügeln, Molchskämmen, Moospolstern und Wurzelfasern, aus Nestern, Löchern, Bauten, aus Warzen und Wunden bilden sich keine Abbilder bekannter Dinge oder Wesen, wohl aber Andeutungen organischer Gestaltung und Umgestaltung, im Fluß, in der Schwebe, aber deshalb nur umso glaubhafter. Mir ging es jedenfalls so, daß ich das Pappmaché völlig vergaß und nur noch Fleisch und Erde sah. Fleisch und Erde: zwei Zustände der gleichen Ursubstanz, in deren innerer Identität auch Zerstörung und Aufbau sich nicht mehr unterscheiden und die gemeinsame Wurzel der beiden Urtriebe Sigmund Freuds, des Liebestriebs und des Todestriebs, zutage tritt: Orgasmus und Agonie, zwei Formen der gleichen Ekstase, in der das Einzelwesen sich selbst transzendiert. Die Frage, ob so etwas noch Kunst sei, wird unwesentlich vor dem Ernst und der Ehrlichkeit dieser Regression, die den Betrachter in der gleichen Weise provoziert wie etwa eine Strophe von Benn: „O, daß wir unsere Ururahnen wären, / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor; / Leben und Tod, Befruchten und Gebären / Glitte aus unsern stummen Säften vor".

In der gleichen Ausstellung zeigt Schultze aber auch „richtige Bilder", hellfarbige, filigranfeine Gespinste auf weiten, weißen Flächen, die er „tabuskri" (geschriebene Tafeln) nennt, und schwarzweiße Tuschzeichnungen, die in der Art von Kalligrammen eine schriftbildähnliche Reihung anstreben. Wie die Plastikbilder zwischen Skulptur und Malerei und zwischen Fleisch und Erde, so stehen die großen Leinwände zwischen Malerei und Graphik und die Formenwelt der Schwarzweißzeichnungen zwischen Alge und Schriftzeichen. Schultze ist vor allem der Mann, der an allen Grenzen zu Hause ist, aber er steht nicht auf der Seite der Zöllner. Er ist ein Kenner der unkontrollierten Übergänge, der Vieldeutigkeit, der Schwebezustände und des freien Tauschhandels. Er steht auch an der Grenze alles dessen, was bisher als Kunst definiert wurde, und scheut sich nicht, auch diese Schranke trotz aller Warntafeln unter Lebensgefahr zu überschreiten. Dabei ist seine Technik fast altmeisterlich genau; wenn die Farben an Frankreich denken lassen, an Monet, Renoir, Bonnard, so ist seine graphische Akribie mit Sicherheit als deutsches Erbteil anzusprechen. Auch ängstliche Besucher, die die Plastikbilder brutal oder gar obszön finden, werden sich an der diskreten Delikatesse der tabuskri und Zeichnungen erfreuen. Und doch ist es die gleiche barocke Bewegtheit, die gleiche labyrinthische Tiefe, die sich hier einer leiseren verbindlicheren Sprache bedient, und sich dort, in den quasiplastischen Werken, zu drastischen Provokationen erhebt. Man tut gut, auch die Montagereliefs nicht als Plastik zu betrachten, sondern als Extrem einer neubarocken Malerei, die sich von der Fläche losriß. Was sie damit gewann, ist mindestens dies: ein festeres Rückgrat, ein Skelett, eine neue Härte und Objektivität, ja sogar, ganz von der Form her, eine neue Gegenständlichkeit.

Nach der antiklassischen Walpurgisnacht der Arbeiten Schultzes waren die Gouachen von Poliakoff bei Hudtwalker ein willkommener Kontrast. Der ausgewogenen Kunst der Farbflächenverspannung, die das Spezialgebiet des Pariser Russen ist, kommt diese Technik besonders entgegen: der Abklärungsprozeß, der für ihn das Schaffen bedeutet, bleibt in der transparenten Überlagerung der Schichten hier deutlicher sichtbar als in Ölmalerei oder Drucktechnik, und ein Rest von Spontaneität verhindert, daß sich die anfängliche Emotion allzu glatt in die Kultiviertheit der schönen Oberfläche auflöst.

Die Galerie am Dom brachte als letzte der von dem verdienstvollen Maler und Verbandsvorsitzenden Hapson Steneberg veranstalteten Ausstellungen eine Gruppe von sechs Pariser Malern zwischen 28 und 40 Jahren, lauter Namen, die dem Habitué der Galerien in der rue de Seine oder Avenue de Messine geläufig, in Deutschland aber so gut wie unbekannt sind. Sechs deutlich unterscheidbare Persönlichkeiten: der Grieche Caniaris erzielt reizvolle Reliefwirkungen durch geknitterte und gerissene Collagen aus Zeitungspapier und Rupfen, die (chemisch gehärtet) den Malgrund für locker durchsichtige Farbschichten bilden. Die Franzosen Breuil und Borgrave arbeiten mit breit gespachtelten Flächen, meist stumpfen Farben, die Breuil mit geometrischen Liniensystemen überzieht, während Borgrave seine Sand- und Lehmtöne durch pastosen Auftrag und splitternde Farbgrenzen stark reliefiert. Die ansprechendste Verbindung von Bewegung und Farbe bietet Miotte, der kräftige Kontraste in breiten, gekrümmten Zügen temperamentvoll zu disziplinieren versteht. Die beiden in Paris lebenden Deutschen Hanich und Hella Guth halten sich am meisten an geometrische Prinzipien, Hanich in einer dekorativen, kristallinisch-geradlinigen Raumteilung, Hella Guth in farbenfreudiger Prismatik, glasfensterhaft mit viel geheimnisvollem Schwarz.

Im Frankfurter Kunstkabinett zeigte Frau Bekker vom Rath neuere Bilder von Paul Fontaine, dem seit Jahren in Deutschland lebenden Amerikaner. Es handelt sich um eine ausgesprochen musikalisch-kosmische Abstraktion, die in schwebenden Formen und kontrastreich vergitterten Raumtiefen gedämpfte Farbakzente, zum Beispiel Blau auf Schwarz, zu eigentümlichen Signaleffekten steigert, die meist im Dekorativen verbleiben. Daneben liegen die fleißigen und sehr fraulichen Textilcollagen von Lucia Stern.

Die Zimmergalerie Franck, deren Verdienste um die neue Malerei mit Recht als revolutionär bekannt sind, brachte diesmal nicht gerade kühne, aber handwerklich saubere und farbig sehr differenzierte Arbeiten des jungen Freiburgers Rainer Dorwarth, der zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt wird. Allerdings könnte eingewendet werden, daß seine Monotypien dem Abenteuer des Druckzufalls nicht viel mehr Raum geben als die gemalten Bilder, die wiederum so aussehen, als wären sie gedruckt.

Der Kunstverein veranstaltete im Historischen Museum eine leider recht unvollständige Barlach-Ausstellung. Die Bronzeabgüsse nach den Gipsmodellen Barlachs wirken in den großen Sälen geradezu winzig. Dazu kommt, daß auch solche Werke gegossen wurden, deren kantiger Stil eindeutig ihre Bestimmung für die Ausführung in Holz verraten. Barlach selbst hatte sich erst spät und widerstrebend entschlossen, gewisse Werke, die dafür geeignet schienen, zum Guß freizugeben; er empfand das Holz als sein eigentliches Material. Aber es liegt wohl nicht nur an dieser unerfreulichen Vervielfältigung, daß sich auch hier wieder bestätigte, wie weitaus bedeutender Barlach in seiner Graphik war. Die Illustrationsfolgen zu den verschiedenen Büchern Barlachs waren gut vertreten, Holzschnitte, Lithographien und vor allem einige Handzeichnungen, die unvermindert frisch wirkten, als wären sie heute entstanden.

Zu den wichtigsten Ausstellungen im Südwestraum zählen neben der Bernard Schultze-Ausstellung drei Retrospektiven: Hans Arp in der Mannheimer Kunsthalle, Fritz Winter im Mannheimer Schloß und Georg Meistermann in der Kunsthalle Wiesbaden. Arp fand bereits ausführliche Würdigung in Heft 7/XIII des KUNSTWERK. Meistermann und Winter gehören seit langem zur „ersten Garnitur" der zeitgenössischen deutschen Kunst, beide wurden aber in letzter Zeit heftig umstritten. Allerdings liegt nicht nur für den naiven Kunstfreund, sondern in wohl noch höherem Grade für den analysierenden Kritiker eine Gefahr darin, vom Künstler unwillkürlich zu erwarten, daß er der Vorstellung treu bleibe, die man sich einmal von ihm gemacht hat. Aber auch bei vollstem Bewußtsein dieser Gefahr kann der Schreiber dieser Zeilen nicht um die Tatsache herum, daß die Bilder von Fritz Winter aus den letzten Jahren ihn nicht mehr so unmittelbar ansprechen wie noch die Arbeiten um 1953, ja daß ihm sogar manche Bilder aus den dreißiger Jahren heutiger, moderner, und ganz allgemein gewichtiger erscheinen. Es beruht kaum nur darauf, daß man die Vorstellung des düsteren, tragischen, kosmischen Malers ungern mit der Vorstellung eines heiteren, hellen, konfliktlos harmonisierten vertauscht. Zugegeben, daß auch heute noch, etwa in großen Bildern wie „Gräser" oder „Africana" die „Triebkräfte der Erde" spürbar bleiben. Aber die spielerische Brillanz der Mittel ist doch, verglichen mit der spannungsreichen Aussage des früheren Fritz Winter, heute allzusehr Selbstzweck geworden; eine Entwicklung zum „Artistischen", die immerhin in der Mannheimer Retrospektive weit weniger enttäuscht als etwa auf der Documenta. Wenn dort bei der Auswahl der Maßstab von Textilkaufleuten angelegt schien, so bedeutet die in Mannheim gezeigte Zusammenstellung auch für den jüngsten Winter eine relative Rehabilitierung.

Noch mehr ist dies in Wiesbaden bei Meistermann der Fall. Man kann diesen Künstler dazu beglückwünschen, daß er den unerquicklichen, beflissenen Symbolismus seiner mittleren Periode endlich überwunden hat und in seinen jüngsten Bildern zu einer neuen Ruhe und Einfachheit und vor allem zum ersten Ansatz eines neuen, wirklich malerischen Stils fand. Unnötig, darauf hinzuweisen, daß der amerikanische Hexenmeister Rothko dabei Pate stand — die Unterschiede springen jedoch in die Augen: leider nicht immer, muß gesagt werden, zugunsten des Deutschen. Allzuviele seiner großen monochromen Farbflächen sind noch zu plastisch gepolstert oder zu glasfensterhaft umrissen. Aber gerade einige der letzten Arbeiten erreichen wirklich eine schwebende Entmaterialisierung, die heute sehr selten ist. Ich muß gestehen, daß seit den frühen naturlyrischen Bildern der vierziger Jahre (mit ihren spröden, splittrigen Zickzackformen und ihren lichten, durchsichtigen Farben) mir von Meistermann zum erstenmal wieder auf der Wiesbadener Künstlerbundausstellung 1959 ein Bild gefiel: das allerdings war ein Treffer, der auch jetzt wieder, wie mir scheint, das weitaus beste Werk der Gesamtausstellung ist; ich meine das große Querformat „Rot vor Blau" (eine Rhapsodie in Violett von geheimnisvoller Leuchtkraft, die Rothko durchaus ebenbürtig ist, aber zugleich den Wesensunterschied der beiden Maler, also die sonst leider so oft verschwommene Originalität Meistermanns, seine gläserne Sprödigkeit, aufs günstigste herausarbeitet). Zur Eröffnung der Wiesbadner Ausstellung bereitete ihm übrigens der Malerkollege Otto Ritschl (der ja neuerdings ganz ähnliche Wege eingeschlagen hat) mit einer herzlichen Eröffnungsrede „einen großen Bahnhof".

Interessant zu sehen, wie sich der junge Hermann Bartels, der gleichzeitig in der Wiesbadner Galerie Renate Boukes ausgestellt hat, mit ganz ähnlichen Problemen herumschlägt und sie von der entgegengesetzten Seite her zu lösen versucht. Die Aufgabe lautet bei ihm wie bei Meistermann: das Bild als Überlagerung von Binnenräumen und Umgebungsrändern, Innenform und Randformen, zu harmonisieren; aber nicht wie bei Meistermann von der reinen Form und Farbe her, sondern aus der Stofflichkeit der Malmaterie heraus. Ineinander einbeschriebene und einander überlagernde Schichten, an den Rändern wallartig befestigt, einförmig, vorwiegend grau, mit nur leisen Farbtönungen, bisweilen auch fremdartig bunte Töne als Untergrund stellenweise heraufleuchtend durch Risse in den stumpfen, aufgerauhten Überzügen; besonders reizvoll, wenn Weiß in Weiß gemalt wird. Raum entsteht aus Vorhang und Durchblick, beides oft vertauschbar, umkehrbar, ambivalent, Sperre und Vakuum. Man hat den Eindruck ehrlichen, ernsten Bemühens, das z. T. schon in Neuland vorstößt.

Weniger ursprünglich, aber vielseitiger und beweglicher ist Anne Luc, die das Ergebnis eines langen, zurückgezogenen Malerlebens in einer kleinen Ausstellung des Kunstkabinetts Dr. Hanna Grisebach vorlegte. Außer einigen früheren, leicht von Cézanne beeinflußten impressionistischen Naturstudien handelt es sich auch bei ihr um gegenstandsfreie Kompositionen. Die an Mondrian erinnernden, auf offene Stufung rechter oder fast rechter Winkel und farbige Flächenverspannungen gerichteten Bilder sind origineller und interessanter als die von Arp oder von Delaunay herkommenden (flammig gemasert oder konzentrisch geringelt, in beiden Fällen aber im Dekorativen hängen bleibend). In der Mondriannachfolge findet sie eine durchaus legitime Variante, denn sie hat offenbar begriffen, daß es weder auf die geometrischen Formen noch auf die Reduktion der Farben ankommt, sondern auf den rhythmisch durchgeführten Gegensatz von Vertikal und Horizontal. Da sie diese Erkenntnis ganz undogmatisch anwendet, gelangt sie zu sehr reizvollen, fugenartigen Bewegungen, die das Dekorative überwinden und — was in Anbetracht ihrer Entwicklung viel ist — bis an den Rand einer eigenen Ausdruckswelt vorstoßen. Leider fehlt ihr jener Instinkt für die Musikalität der Farben, der in hohem Maße an einem Bild des Russen Serge Charchoune auffiel, das noch von der vorhergegangenen Ausstellung her zufällig an der Wand lehnte.

Eine nicht nur instruktive, sondern vor allem durch die liebevolle Anordnung wirklich erwärmende Auswahl junger Künstler unter 35 Jahren bescherte uns Dr. Pée im Städtischen Museum Ulm. Die Voraussetzung, von der er ausging, war zweifellos die große Baden-Badener Jugendausstellung und die mit der Diskussion der Kunstpreise verbundene erste Klärung der Werte. Nur dadurch war es möglich, diese Gruppe von jungen Malern und Bildhauern zusammenzustellen, die alle bereits anerkannt, aber außerhalb der Expertenkreise noch wenig bekannt sind.

Horst Anies, der vieldiskutierte Preisträger von Baden-Baden, faßt in seinen starkfarbigen Bildern große Farbmassive annähernd symmetrisch zusammen, so daß ein beinahe figuraler Eindruck organischer Proportionen entsteht. Die erstaunliche Entwicklung, die er in den letzten Jahren durchmachte, hat zweifellos jede Auszeichnung verdient. Walter Stöhrer arbeitet mit weit ausfahrenden, expressiven Gesten, farbige Linien über farbige Flecken hinwegspinnend, unruhiger, aber vielleicht noch differenzierter als Antes. Zu seinen Bildern paßt gut die etwas fahrige Metallplastik von Eberhard Fiebig, der sich in nervösen Bewegungs- und Materialkontrasten ergeht — reizvoll und anregend, aber nicht ganz sicher im Geschmack, z. B. in der Art, wie er Glasscheiben als trennende Fremdkörper einbaut. Im Gegensatz zu Fiebig verkörpert der Düsseldorfer Friedrich Werthmann den klassischen Typus des harmonischen Gestalters, und es ist erfreulich, daß es diese Möglichkeit auch in dem an sich so herben Material der Eisenplastik gibt. Deutlich wird übrigens, daß die Malerei vieles schon vorwegnahm: eine der Arbeiten scheint ein Bild von Trier, eine andere ein Bild von Hartung zu übersetzen. Der andere Düsseldorfer, der Maler Herbert Kaufmann, bietet entsprechende Beispiele perfekter formaler Gestaltung in mehrschichtig getönten Papierkollagen, hell auf dunkel gerasterten Lichtreliefs, pastos und bröcklig gemalten Ölbildern. Im oberen Stock hat man Gelegenheit, die jungen Leute der Münchner Gruppe „Spur" kennen zu lernen, die letzthin nicht immer in sympathischem Sinne von sich reden machten. Man muß ihnen allen Begabung und Farbgeschmack bescheinigen, aber über das gefällige Mittelmaß kommen nur der Maler Heimrad Prem und der Bildhauer Lothar Fischer hinaus. Die „Windhose" von Prem, ein grau bewegtes, leise und doch kraftvoll musikalisiertes Großformat, möchte ich sogar für das weitaus beste Bild der Ausstellung halten, und nur zwei oder drei Bilder des gleichen Malers könnten ihm diesen Rang streitig machen. Oder doch die Graphik des jungen Wiesbadeners Werner Schreib, der im anderen Medium von Tusche und Feder die gleiche Selbstverständlichkeit und Freiheit erreicht wie Prem in der Ölfarbe; mit Pinsel und Nadel konstruiert er mikrokosmische Labyrinthe, in denen weder der Minotaurus noch der Ariadnefaden fehlt, die sogar, wie in den Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie, neue skurrile Gegenstandsrelationen gewinnen.

Sehr ernst wird dieses Spiel mit den gegenständlichen Bedeutungen allerdings kaum genommen. Es bestätigt sich auch hier, daß Kunst heute zum überwiegenden Teil eine Zeichensprache ist, deren Zeichen zunächst nichts aber bald weiter zu malen.

Franz Roh

Daß es aber auch noch blutig ernstgenommene gegenständliche Themen gibt, das bezeugte eine kleine Ausstellung in Esslingen a. Neckar. Diese stets ein wenig vom kulturellen Schatten Stuttgarts verdunkelte alte Reichsstadt gibt sich schon seit Jahren anerkennenswerte Mühe, in den neu eingerichteten Räumen eines klassizistischen Patrizierhauses künstlerische Manifestationen zu veranstalten, die alles andere als provinziell sind. Ich nenne nur die Sammlung Cavellini, eine Ausstellung Müller-Hufschmied und mehrmals gut gewählte Graphik. Jetzt gibt hier ein Sohn der Stadt, Volker Böhringer, einen Längsschnitt durch sein Lebenswerk. Obgleich er in betonter Zurückgezogenheit lebt, ist dieser Maler gewiß keine Neuentdekkung. Man kennt ihn als „magischen Realisten" oder surrealistischen Bastler, eher gehört er jedoch zur harten „zweiten Phase" des Expressionismus, die Benn einmal proklamiert hat. Um es gleich zu sagen: das Ernstnehmen des Thematischen ist sein eigentliches Problem, seine Stärke und auch seine Gefahr. Manchmal scheint es, als hindere ihn der Respekt vor seinem Gegenstand, seiner Form die letzte Freiheit zu erlauben. Aber er gestaltet nicht weniger „zeitgemäß" als irgendein Abstrakter, dieser Außenseiter, der manche Ähnlichkeit mit Bernard Schultze hat: auch er fühlt sich genötigt, mittels ungewohnter technischer Verfahren den Malgrund zu erhöhen, auch er will den Schrecken der Wirklichkeit unbeschönigt zu intensivster Wirkung bringen. Auch er hat seine Fetische: zwar sind es nicht die entgegenständlichten biologischen Gebilde Schultzes nichts Vor- oder Unmenschliches, sondern das Menschlichste des Menschseins: die Passion Christi, als Antwort auf die Jazz- und Maschinenwelt, die Böhringer früher bevorzugte und noch heute liebt. Christus wird nicht nur Maske, Herme, Idol — er wird zur Alraunenwurzel, ja ganz einfach zum Holzscheit, dem „Golgathascheit": ein durch und durch dämonischer Christus, Verkörperung des Leidens, nicht der Erlösung. Die Faszination des Ekelhaften steht an Kraßheit bei Böhringr den Chocwirkungen Schultzes nicht nach, auch er sucht in seiner Weise das „Skandalon". Wundfieber und Hautkrankheit sind zu schönem Pigment geworden, und verwitterte, durchlöcherte, zerfetzte Farbschichten erheben sich in scharfgeschnittenem Relief über glattgeschliffenen Grund. Und in seinem jüngsten Bild, „Geborstene Schienen", braucht Böhringer nicht einmal mehr die figürlich-christliche Thematik; er kehrt zur Industrielandschaft zurück, von der er ausging, — aber es ist nun keine mehr oder weniger stimmungsvolle Umweltdarstellung mehr, sondern Passion schlechthin, mit aller Unerbittlichkeit; eine antlitzlose Ikone.

Kurt Leonhard

Bernard Schultze

ZUR WIEDERERÖFFNUNG DER GALERIE HARRACH

In diesem Frühjahr soll die Gräflich Harrach'sche Gemäldegalerie, die letzte noch in Wien verbliebene große Privatsammlung, nach mehr als 20 Jahren wieder eröffnet werden. Unter größten Schwierigkeiten hat Stephanie von Harrach nach dem Wiederaufbau des zerbombten Palais nun auch die Galerie in den neu hergerichteten Sälen wieder erstehen lassen.

Die Mehrzahl der ausgestellten Bilder mußte vor ihrer Hängung restauriert werden, da seit der letzten allgemeinen Restaurierung von 1906 sich in über 50 Jahren ein großer Vorrat an Arbeiten angestaut hatte und zudem durch Kriegs- und Nachkriegswirkungen manche Schäden zu beklagen waren. Die ganze Sammlung war in einem Zustand, der für eine Galerie typisch ist, die über ein halbes Jahrhundert hin der Aufsicht und Pflege eines Restaurators entbehrte.

Die Sammlung Harrach, von der zur Zeit 181 Gemälde ausgestellt sind, darf wohl als die größte Kollektion neapolitanischer und spanischer Barockmalerei außerhalb Spaniens und Italiens bezeichnet werden. Die Entstehung ist eng mit der Geschichte des Hauses verbunden. Erste Anfänge der Galerie reichen ins XVI. Jahrhundert zurück, und zwar in die Zeit Leonard IV. von Harrach, Obersthofmeister und Oberstkämmerer Kaiser Maximilians II., und in die Zeit Leonard V., der als kaiserlicher Botschafter in Rom viele Kunstwerke erwirbt. Als eigentlicher Begründer der Galerie ist jedoch Graf Ferdinand Bonaventura von Harrach anzusehen, der zwischen 1661 und 1689 mehrfach als Botschafter am Hof zu Madrid war. Seine bisher nur zum Teil veröffentlichten Tagebücher schildern ihn als eifrigen Besucher der Ateliers der damals bedeutenden Maler, aber auch als Käufer auf vielen größeren und kleineren Auktionen. Er kauft 1697 die „Drei musizierenden Mädchen", das Hauptwerk des „Meisters der weiblichen Halbfiguren" (1534—1585). Besonders schätzt er den 1692 nach Spanien berufenen Ribera-Schüler Luca Giordano (1632—1705), aus dessen Atelier er mehr als 10 Gemälde erwirbt. Unter den zur Zeit ausgestellten ist vor allem der „Jakobssegen" zu nennen, ein Frühwerk, stark unter Riberesken Einfluß. Von den großen Kompositionen Giordanos ist vorerst nur die „Vertreibung der Makler" ausgestellt. Von Ribera finden wir neben dem 1644 datierten Hl. Josef das große Altarbild „Die unbefleckte Empfängnis", das der Botschafter 1676 für die Wiener Hauskapelle erwirbt. Daneben sind auch die „kleineren" Meister spanischer Barockmalerei von besonderem Interesse. So „Christus im Grabe", dessen Zuschreibung an den nahezu unbekannten Carreno-Schüler Ledesma (1630—1670) auf Grund des ausführlichen Tagebuchs des Botschafters möglich war. Ähnlich bedeutend sind zwei Stilleben des E. Palacios, einem Schüler Velasquez'. Die Stilleben sind 1648 datiert, und man ist überrascht, in dieser Zeit, in der die überreichten Stilleben in den Niederlanden entstehen, hier eine Einfachheit und Schönheit der Komposition zu finden, wie wir sie erst wieder bei Chardin antreffen. Ein Höhepunkt der Sammlung sind die Porträts Karl II. und seiner Mutter Maria Anna von Don Juan Carreno de Miranda (1614 bis 1685), dem Nachfolger Velasquez'. Im Auftrage des Königs wurden dem Botschafter diese beiden Bilder 1677 vom Künstler selbst überreicht.

Der Sohn des Botschafters, Graf Aloys Thomas Raimund, ist der nächste große Sammler und Förderer der Galerie. Ebenfalls Gesandter in Madrid, vor allem aber 1728—1733 Vizekönig in Neapel, sammelte er nicht nur, sondern erteilt auch zeitgenössischen Künstlern große Aufträge. So schmücken heute die „Feierlichen Auffahrten des Vizekönigs" von dem Solimena-Schüler Nicolo M. Rossi die Prunkstiege des Wiener Palais. Die Reihe der Riberas vermehrt der Vizekönig durch den „Hl. Bartholomäus", dem qualitätsvollsten Ribera der Sammlung. Die besondere Vorliebe des Grafen Aloys Thomas gilt den Werken Solimenas, einem der Hauptmeister neapolitanischer Barockmalerei. Selbst die Solimenasammlung im Museum von Capodimonte wird nicht nur an Zahl, sondern vor allem an Qualität von der Harrach'schen übertroffen.

Neben fünf hervorragenden „Architekturphantasien" des eigentlich erst in unserer Zeit wiederentdeckten Meisters manieristischer Traumvisionen, Desiderio Monsu (siehe Abb.), sind besonders erwähnenswert das „Porträt eines Goldschmiedes" von Feti, eine „Lukrezia" von Vaccaro, sehr schöne „Römische Ruinen" von Pannini und eine für die Galerie besonders interessante Ansicht der „Freyung" von Belotto, von dem eine kleine Wiedergabe im Kunsthistorischen Museum hängt.

Salvator Rosa ist mit einem formal und künstlerisch hervorragendem Meisterwerk, der „Marter des hl. Bartholomäus" vertreten. Massiomo Stanzioni mit einem für diesen Künstler und für den Naturalismus neapolitanischer Kunstauffassung besonders charakteristischen Beispiel: dem „Bethlehemitischen Kindermord".

Eine bedeutende Auswahl flämischer und holländischer Meister verdankt die Galerie dem Sohn des Vizekönigs, Graf Friedrich August, der 1732—1740 Obersthofmeister der Gouverneurin der Niederlande, Erzherzogin Maria Elisabeth, war. Vermutlich zählen zu seinen Erwerbungen die Werke von Rubens, van Dyck, Ruisdael, Everdingen, Berchem und die seltenen Bilder des Rembrandtschüler Ovens. Den zeitlichen Abschluß bilden fünf der besten See- und Hafenansichten von Claude Joseph Vernet (1712—1789).

Bis ins 19. Jahrhundert haben die Grafen von Harrach die Sammlung stets vermehrt. 1850 kommen die Bilder aus den Prunkräumen in die dafür neu errichteten Säle der jetzigen Galerie. Damals werden sie auch zum ersten Male der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Heinz Althöfer

BÜCHER

Richard Hamann / Jost Hermand: **Naturalismus** (mit 59 Abbildungen und 10 farbigen Tafeln).
Akademie Verlag, Berlin W. 1959. Geb. DM 24,—.

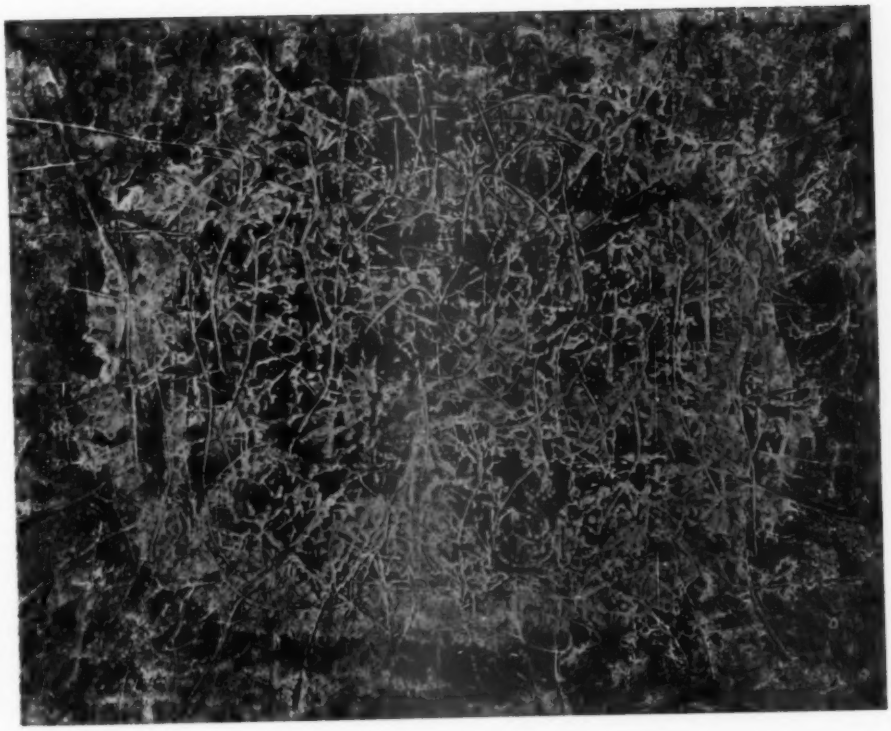
Das uns vorliegende Buch bildet den zweiten Band einer auf fünf Bände geplanten Untersuchung, die der wohlbekannte Kunsthistoriker Professor Richard Hamann zusammen mit einem jüngeren Germanisten unter dem zusammenfassenden Titel „Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus" vorbereitet. Der erste Teil, Voraussetzung für alle späteren, wird der Gründerzeit gewidmet sein; die drei letzten sollen sich mit den Phänomenen des Impressionismus, der „Stilkunst" und des Expressionismus auseinandersetzen.

Die Absicht der groß angelegten Gemeinschaftsarbeit ist ausgesprochen s o z i o l o g i s c h e r Natur. Diese Einstellung überrascht bei Richard Hamann keineswegs; trat sie doch schon in seinen frühen Arbeiten hervor, etwa in dem unvergeßlichen Buch über den Impressionismus. Inzwischen ist sie aber methodischer und grundsätzlicher geworden. Die soziologische Erkenntnis stützt sich jetzt auf die sozialistische Weltanschauung und Kulturkritik — und zwar bewußtermaßen in d e r Ausprägung, die heute in den marxistisch regierten Ländern den Ton angibt. Dieser offizielle Hintergrund tritt an vielen Stellen offen hervor. Trotzdem kann man nicht behaupten, daß die Darstellung dogmatisch anmute. Im Gegenteil wird man wenigstens aus vielen, mehr beiläufigen und „unabsichtlichen" Äußerungen angesichts der gegebenen Situation eher von einem „westöstlichen" Geist der Gedankenführung sprechen dürfen.

Die Untersuchung gilt im Wesentlichen der Produktion der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts, soweit sie sich bereits in oppositioneller Reaktion von der vorangegangenen Haltung der Gründerzeit absetzte: dem Naturalismus also, der hier prinzipiell von der späteren impressionistischen Haltung in Deutschland unterschieden wird, und seinem Nachleben. Was die Malerei und Graphik angeht — von naturalistischer Baukunst kann kaum gesprochen werden; die Plastik hätte berücksichtigt werden können —, so ist der Naturalismus in der Weise des Sehens, des Gestaltens und der technischen Mittel wesentlich durch das sogenannte „P l e i n - a i r" gegenüber der älteren Atelier-Malerei gekennzeichnet: ein neutrales Freilicht, das aber die Einzelheiten in ihrer plastischen und zeichnerischen Beschaffenheit möglichst wenig auflöst. Diese noch keineswegs impressionistische Verbindung von Deutlichkeit und Atmosphäre interessiert hier jedoch nur als S t i l. Die Frage nach der zeitlosen Q u a l i t ä t, nach dem Grade der künstlerischen Ausdruckskraft und Schönheit innerhalb dieser Stilstufe wird nicht gestellt, da sie den Rahmen einer soziologischen Einordnung überschreitet. Das Hauptanliegen gilt dem G e g e n s t ä n d l i c h e n, der (quasi literarischen) „Auffassung" der dargestellten Dinge innerhalb jener Zufälligkeiten des zerstreuten Tageslichts. So erscheinen hier der frühe Max Liebermann und der (mit farbigen Abbildungen reich dokumentierte) H. Baluschek gewissermaßen auf gleicher Ebene. Das Motivische und seine Behandlung war bei Baluschek, trotz gewisser kompositioneller Ansätze, als Tendenz durchaus bestimmend. Bei Liebermann schwang es nur im Sinne der damals dominierenden Zeitstimmung mit, blieb aber unbetont gegenüber dem, worauf es dem Maler eigentlich ankam — und wovon in diesem Buch absichtlich nicht die Rede ist.

Die beiden Verfasser verstehen den Naturalismus als ein Prinzip, das durchaus nicht auf die Malerei und Zeichnung des genannten Zeitraums beschränkt geblieben ist, sondern sich ebenso deutlich, ja vielleicht penetranter noch im Sektor des L i t e r a r i s c h e n bekundet hat. Neben das naturalistische Bild tritt die naturalistische Prosa des Romans, treten die freien Rhythmen einer gewissen Spielart der Dichtung. Auch die sprachlichen Kunstwerke werden aus der gleichen Reaktion gegen den pseudo-idealistischen und pseudomonumentalen Geist der Gründerzeit abgeleitet. Hier wie dort zeigen sich die gedanklichen Inhalte und ihre Darstellung gespeist von entsprechenden Antrieben des Lebens und des Geistes a u ß e r h a l b der redenden und der bildenden Künste: insbesondere — wie schon gesagt — vom Sozialismus als Weltanschauung und Gesellschaftstheorie, spezieller von der Sozialdemokra-

Farbige Bildbeilage der Zeitschrift
DAS KUNSTWERK
Heft 10/XIII, April 1960



Duncan, 1959

Seit Jahren arbeitet der Ire Duncan, den DAS KUNSTWERK in Heft 3/XII vorstellte, in der Technik des „dripping", bei der die Farbe auf die Leinwand geträufelt wird. Aus übereinandergeschichteten Farbfäden bildet sich ein dichtes Gewebe. Eine Einzelform, wie sie unsere Tafel zeigt, könnte in herkömmlicher Technik nur so gebildet werden, daß sie dem Grund aufzuliegen schiene. Hier ist sie vom Bildgrund durchwirkt und mit ihm zu einem einheitlichen Feld verflochten.

tie
tisch
sozi
den
Verf
Teile
druc
— i
Jahr
dem
des
ält
Erin
gebl
Symp
aus
aktu

Geo
98 S.

Der
stän
Nach
Zone
imme
„neu
strak
etwa
nebe
Fleur
wicht
rei n
gege
schle
gehe
der
Täpie
rühre
er tr
man
Ein h
Wese
gebu
Fehle
Visue
Linea
nennt
Nicht
gängl
Biolo
um e
entsp
Nons
Kandi
eines
angst
auch
Schad
Braqu
stand
und
wenn
Bild
mach
er di
das
muß,
gewis
einen
Unter
existi
volle
stand
verlä
So he
statt
bild
gegen
aber

tie als damaliger Partei in Deutschland nebst allem, was diese programmatische Umwertung der Werte eines überalterten Bürgertums wirtschaftlich, sozial und politisch sonst in Bewegung setzte. Da alle diese mitbedingenden Faktoren einbezogen worden sind, hat sich die Darstellung der beiden Verfasser zu einem breiten kulturgeschichtlichen Panorama erweitert, dessen Teile sich zu einer Einheit zusammenschließen, weil sie sämtlich als Ausdruck eines übergreifenden Zeitstils erscheinen. Weil diese Einzelheiten — insbesondere auch im literarischen Leben der achtziger und neunziger Jahre heute bereits wieder, wenigstens was Dichtung und Malerei angeht, dem allgemeinen Bewußtsein entschwunden sind, gewinnen einzelne Kapitel des Werkes zusätzlich auch einen informatorischen Wert. Der ältere Leser erfreut sich einer Wiederbelebung vieler schon verblassender Erinnerungen, während jüngere für die Vermittlung vieler ihnen unbekannt gebliebener Umstände dankbar sein werden: Faktoren, die zugleich als Symptome wie als Symbole der verflossenen Epoche wissenswert sind und aus denen wir auch manches für die Beurteilung und Bewertung der heute aktuellen Symptome und Symbole lernen können.

G. F. Hartlaub

Georges Floersheim: **Ist die Malerei zu Ende?**
98 S., 12 Abb. Atlantis Verlag, Zürich, 1959

Der Verfasser ist ein kultivierter Kunktator, der bis ans Ende der gegenständlichen Malerei durchaus lebendig wandert, sich aber nicht getraut, ins Nachbargelände der undinglichen Kunst einzudringen. Obgleich diese zweite Zone nun seit 50 Jahren besteht, sieht er hier baren Untergang. Dabei stoßen immer mehr Künstler, Sammler und Museen aller Kulturländer in jenes „neue" Gebiet vor, so daß Leopold Zahn jüngst von einer „Weltsprache abstrakter Malerei" sprechen konnte. Ist sie doch kein kurzlebiger Ismus, wie etwa der Kubismus einer war, sondern eine grundsätzlich neue Gattung, die neben der alten wahrscheinlich bestehen bleiben wird.

Fleursheim will nicht etwa hier die Spreu vom Weizen sondern, was äußerst wichtig gewesen wäre. „Die Frage, ob sich auf die ungegenständliche Malerei noch unser Begriff der Kunst anwenden ließe und warum man heute ungegenständlich male, erschien mir wichtiger als jene, ob man es gut oder schlecht tue". Der Autor hält diese Äußerungsform noch immer für leergehend, ohne möglichen Tiefgang für unverständlich und für einen Ausdruck der Verzweiflung! Also kein einziges Bild von Kandinsky, Hartung, Nay, Tàpies, Vasarely, um ganz verschiedene zu nennen, vermag ihn tiefer zu berühren. Aber Floersheim ist nicht etwa einer jener rückständigen Polterer, er trägt seine Argumente in kultivierter Sprache vor, so daß man glaubt, man könnte sich mit ihm allmählich verständigen.

Ein Hauptdenkfehler liegt bei ihm in der These: „Die Fähigkeit der visuellen Wesensempfindung ist an das Sichtbar-Gegebene, an das Gegenständliche gebunden", ein Satz, der in vielen Varianten wiederkehrt. Dieser berühmte Fehler, der in so mancher Schrift gegen heutige Kunst vorkommt, setzt Visuelles mit dem Dinglichen gleich, wie es hier verstanden wird. Strukturen, Lineamente, Farbkonstellationen sind aber au visuell gegeben. Fleursheim nennt das alles dann „ortlose Welt", die sich „zu einem anspruchslosen Nichts auflöst".Es ist aber naiv und gestrig, Strukturerscheinungen für vergänglicher zu halten als etwa sogenannte Dinge. Die Physik, ja die ganze Biologie, erweist heute das Gegenteil. Und es handelt sich ja doch so wenig um etwas „Unsichtbares" wie bei den Lineamenten und Farbbegegnungen der entsprechenden Gemälde. Sonst könnte der Verfasser die Bilder, die er für Nonsens erklärt, ja überhaupt nicht sehen.

Kandinsky berichtete, wie gerade diese Art Malerei bei ihm als Ausdruck eines Lebensüberschwanges auftauchte. Sie als „Zeichen unserer Existenzangst" anzusehen, gilt höchstens für den dämonischen Sondertyp, der aber auch in dinglicher Kunst auftritt.

Schade, daß Floersheim seine bisweilen guten Einsätze nicht ausbaut. Bei Braque sei die Farbe „transparent-krystalline Haut, als geistig belebter Zustand aufgetragen, in welchem Gelingen die wahre Magie dieses mit Farben und Malgrund ausgeübten Handwerks gründet". Und er stimmt Bissière zu, wenn dieser meint, „alles ist möglich, alles ist erlaubt, wenn nur hinter dem Bild ein Mensch erscheint". Ferner sagt F., „Rhythmik und Harmonik . . . machen wie in der heutigen Musik die Komposition aus". Aber dann nennt er dies wieder „die primitiveren Anteile", während schon Matisse hier gerade das Wesentliche sah. Dann wird, wie man noch immer des öfteren hören muß, der in allen Ländern übliche Vergleich mit der Musik abgelehnt, weil gewisse Leute immer wieder Vergleichen mit Gelichsetzen verwechseln, also einen grundsätzlichen philosophischen Fehler begehen. Jeder kennt doch die Unterschiede, z. B. daß in jeder dr beiden Künste verschiedene Bausteine existieren und in der Musik dieSukzession herrscht etc. Der durchaus sinnvolle Vergleich will doch nur sagen, daß hüben und drüben keine Gegenstandsassoziationen gefordert werden, daß man sich allein den Strukturverläufen überlassen soll.

So heißt es denn am Schluß: Diese neuen Bilder sind überhaupt keine mehr, statt zu bekennen, wie sehr sich der Bildbegriff gewandelt hat. Das Staffeleibild und die Malerei wären doch erst am Ende, wenn sie sich in den (ungegenständlichen) Film auflösen würden, was z. B. Moholy prophezeite, um aber bald weiter zu malen.

Franz Roh

Jahrbuch der Berliner Museen. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, neue Folge.
Im Gemeinschaftsverlag G. Grote und Gebr. Mann, Verlagsort Berlin, 1959.

Noch bevor das in München wiedererscheinende „Pantheon" erstand, lag dieser 1. Band des bewährten Jahrbuchs vor. Man kann sich freuen, daß den kunsthistorischen Forschungen nun wieder mehr Publikationsorgane zur Verfügung stehen. Dem Redaktionsausschuß gehören Greifenhagen, Kauffmann, Müller-Hofstede, Reidemeister und Winkler an, die Schriftleitung liegt bei H. Möhle. Die Bildwiedergaben sind hervorragend. Man beschäftigt sich auf archäologischem Felde mit dem Frevler Tityos der antiken Sage (Greifenhagen), läßt dann sarazenische Olifantenhörner folgen (Kühnel), arbeitet den vergessenen, um die Mitte des Quatrocento im Auslande arbeitenden Jos Ammann von Ravensburg kühn und umfassend heraus (Winkler), woraufhin Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus durch P. O. Rave fesselnd erörtert sind und dann der Kartonnier des Croy-teppichs durch H. Zimmermann beleuchtet wird. Lauter eindringliche, originale Forschungsarbeiten, welche auf den Fortgang dieses Jahrbuchs jeden Historiker der Künste höchst gespannt machen werden.

Roh

Der Pergamonaltar. Entdeckt, beschrieben und gezeichnet von Carl Humann. Ardey Verlag, Dortmund.

Im Herbst 1861 begab sich der zweiundzwanzigjährige Berliner Student der Bauwissenschaft und Baukunst Carl Humann auf die Insel Samos, um Genesung von seinem Brustleiden zu suchen. Sein älterer Bruder Franz war Wirtschaftsminister auf der Insel. Carl half ihm beim Bau des Hafens der Hauptstadt und begann den altgriechischen Heratempel auszugraben. Später wurde er Vermessungsingenieur in türkischem Dienst und schlug 1868 sein Hauptquartier auf pergamesischem Gebiet auf. 1871 begann er mit seinen überaus erfolgreichen Ausgrabungen, denen Berlin die Schätze des späteren Pergamon-Museums verdankt. Eine zweibändige Biographie über diesen Forscher und seine Tätigkeit befindet sich in Vorbereitung. Als Auftakt zu ihr gab Dr. Eduard Schulte die hochinteressanten Grabungsberichte Humanns und die an Ort und Stelle verfertigten Zeichnungen der Friesbilder, Dokumente, die bisher unbekannt in den Archiven ruhten, in einem Band heraus, dessen Erscheinen mit der Rückgabe des Pergamonaltars durch die sowjetrussische Regierung zusammenfiel. Auf dieses Hauptwerk der hellenistischen Plastik kann Berlin fast ebenso stolz sein wie London auf seine Elgin Marbles.

d. n.

André Frénaud: **Die Herberge im Heiligtum und andere Gedichte.**
Deutsch von Paul Pörtner.
Sechs dreifarbige Holzschnitte von Raoul Ubac.
C. Caspari: **Friedhof der Maulwürfe.**
Acht Originalradierungen von Asger Jorn.

Diese Neuerscheinungen werden beide von deutschen Privatgalerien herausgegeben und stellen einen gewichtigen Beitrag einer künstlerischen Zusammenarbeit dar, wie sie in Deutschland selten ist. Die Galerie Parnass, Wuppertal, gewann den französischen Dichter und seinen Freund Ubac zu dem einen, die Galerie van de Loo, München, den deutschen Dichter Caspari und den Dänen Jorn zu dem anderen Band. So unterschiedlich die Vorhaben und Ausführungen der Ausgaben sein mögen, eines umspannt sie, je ein Werk zu schaffen, in welchem Text und Zeichnung auf eine geheimere Kongruenz des zwischenzeiligen Gehalts verschmolzen sind. Diese künstlerische Korrespondenz zweier im Wesen ähnlicher Naturen ist in der Tat das Überraschende beider sorgsam gestalteten Bände, wobei doch jeder Künstler seinen eigenen, unverwechselbaren Ton bewahrt. Wer mag noch von Text und Illustration sprechen? Beide Teile bestehen in sich, leben gleichrangig nebeneinander. Ubac weiß die flammenden Gedichte Frénauds mit seinen mythischen Zeichen, seinen Wappen des Absoluten ebenso trefflich zu vertiefen wie Jorn durch seine empfindlichen Radierungen den ungewöhnlichen Roman Casparis. Die Auflagen sind gemäß der Kostbarkeit der Inhalte klein gehalten. Der Handsatz-Band der Galerie Parnass liegt in 150 Exemplaren, der in Garamond-Antiqua gesetzte Band der Galerie van de Loo in 200 Exemplaren vor. Alle Bücher sind numeriert und von den Autoren signiert. Es ist erfreulich, daß, dem Vernehmen nach, die Liebhaber-Bände bereits viele Abnehmer fanden. Sie verdienen es.

K. G.

H. Th. Bossert: **Ornamente der Völker.** Volkskunst in Europa und Asien. 25x34 cm, Hl. DM 32,—.
Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen.

Der abschließende Band zu den bisher erschienenen Teilbänden des „Ornamentwerkes" von H. Th. Bossert liegt nunmehr vor. Man hat hier Gelegenheit, auf 44 dicht bebilderten Tafeln die Kunst des Ornamentes bei den Völkern Europas zu studieren und sie mit syrischen, chinesischen, indischen und tibetanischen Schmuckformen zu vergleichen. Bei aller gemeinsamen Üppig-

keit der Farben und Formen lassen die Beispiele erkennen, wie weit das Ornament vom jeweiligen Volkscharakter abhängt und davon nicht zu lösen ist. So wird deutlich, daß dem Ornament in den heutigen Künsten, soweit sie sich von den Eigentümlichkeiten des Volkes und der Landschaft entfernt haben, die Grundlage entzogen ist. K. S.

Die weißen Phaidonbücher
Edouard Manet, Gemälde und Zeichnungen, eingeleitet von W. Uhde.
Raoul Dufy, Gemälde und Aquarelle, eingeleitet von Marcel Brion.
Mathias Grünewald, die Gemälde, Einleitung von Huysmans.
Hieronymus Bosch, Gesamtausgabe der Gemälde, eingeleitet von Carl Linfert.
Phaidon-Verlag, Köln.

Während man sonst den Preis eines Kunstbuchs nicht zum Maßstab nehmen kann, ist er bei dieser verbilligten Phaidon-Ausgabe — nur 9,80 DM — in der Tat ein Kriterium. Denn die ausgezeichnet gedruckten und reproduzierten Kunsttafeln, mit durchweg vorzüglichen Einleitungen, ermöglichen es einem weiten Leserkreis, vollwertige Kunstbücher zu erwerben. Man muß diese volkstümlichen Ausgaben als verlegerische Leistung buchen. V.

Richard W. Eichler: **Könner, Künstler, Scharlatane.**
J. F. Lehmanns Verlag, München.

Ein Buch wie dieses ist der Widerlegung nicht wert. Es hieße Picard, Sedlmayr, Weidlé e tutti quanti bitter Unrecht tun, wollte man sie mit Richard W. Eichler in einem Atem nennen. L. Z.

Otto Haesler: **Mein Lebenswerk als Architekt.** Herausgegeben von der Deutschen Bauakademie. 160 S. mit vielen Abbildungen und Grundrissen. Henschel-Verlag, Berlin.

Dieser Architekt, der in der Ostzone blieb und deshalb in Westdeutschland zu früh vergessen wurde, schildert hier seine gesamte Bautätigkeit. Der 1880 Geborene gehört zur Generation von Gropius, Tessenow, Bruno Taut und Bonatz. Mit einer Art Jugendstil einsetzend, ging er über die gemäßigt fortschrittliche Lehre von Tessenow zum technischen Funktionalismus über, der sich zwischen den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts entfaltete. Uns im Westen ist seine Siedlung in Celle und das Altersheim in Kassel besonders in Erinnerung. Immer mehr bildete „strengste Sparsamkeit und Diszipliniertheit in Planung und Ausführung" seine Richtschnur. Sein Hauptanliegen war das billige, auch für das kleine Einkommen erschwingliche soziale Wohnhaus, wobei er sich besonders auf den Zeilenbau konzentrierte, den er im rechten Winkel zu den Zufahrtsstraßen jeweils mit geringer Haustiefe von Nord nach Süd legte. Allmählich ist man freilich zu einer weniger starren Systematik übergegangen, um das Gemeinschaftsgelände des Wohnens lebendiger zu gestalten. Haesler ist nicht immer dieser neuen Forderung gefolgt. Seine organisatorischen Fähigkeiten ließen ihn aber in der Ostzone zu demjenigen Architekten werden, der doch am ehesten dem entsprach, was man sich heute in freieren Ländern unter sozialem Wohnungsbau vorstellt. Indem er uns in diesem Buch durch alle seine Lebensphasen, ausgeführten und nur entworfenen Bauanlagen, aber auch Stadtplanungen selber geleitet, entsteht ein genaues Bild seiner Produktion, das durch genügend Wiedergaben und Grundrisse erhellt wird. F. R.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Der französische Maler Auguste Herbin (1882 geb.) starb Anfang des Jahres in Paris.

Der Bildhauer Joachim Utech ist in Marburg im 71. Lebensjahr gestorben.

Der Maler Fritz Kronenberg starb am 4. April, 60 Jahre alt, in Hamburg.

Der Maler und Illustrator Prof. Max Schwimmer ist im Alter von 64 Jahren in Leipzig gestorben. Schwimmer war Mitglied der Sowjetzonen-Akademie der Künste in Ost-Berlin.

Der Bildhauer Fritz Klimsch, früher Berlin, ist kurz nach Vollendung seines 89. Lebensjahrs in Saig/Schwarzwald gestorben. Klimsch, der als Neuklassizist in der Denkmalära große Aufträge hatte, hat unter anderem das Virchow-Denkmal in Berlin geschaffen.

PERSONALIA

Prof. H. A. P. Grieshaber wird die staatliche Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe, an der er seit 1955 als Vertreter der modernen Malerei und Graphik gelehrt hatte, am 30. April verlassen. Das Kultusministerium in Stuttgart hat seiner Bitte um eine Lösung des Dienstverhältnisses entsprochen. Zwischen Grieshaber und der Akademie war es Ende letzten Jahres zu einem Streit gekommen.

Zum verantwortlichen Kommissar für die XXX. Internationale Kunst-Biennale, die am 18. Juni in Venedig eröffnet wird, hat die Bundesregierung den Direktor der Münchener Lenbach-Galerie, Dr. Hans Konrad Roethel, ernannt. Dr. Roethel ist verantwortlich für die Auswahl der von der Bundesrepublik nach Venedig geschickten Bilder und Plastiken sowie für den Katalog des deutschen Pavillons. Die Leitung des österreichischen Pavillons wird Prof. Dr. Oberbrunner, der Direktor des Wiener kunsthistorischen Museums, übernehmen.
An der Biennale, die bis 16. Oktober stattfindet, nehmen 25 Länder in eigenen Pavillons teil, während zehn andere in dem zum größten Teil von Italien eingenommenen Hauptpavillon ausstellen. Die Jury setzt sich aus zwei Italienern und fünf nichtitalienischen, von den beteiligten Ländern vorgeschlagenen Mitgliedern zusammen. Sie verleiht die je 2 Millionen Lire betragenden Großen Preise für zwei ausländische und zwei italienische Maler und Plastiker, aber auch andere Auszeichnungen, so die drei von der David E. Bright Foundation in Los Angeles ausgesetzten Preise von 500 000 Lire für Maler und Bildhauer und von 100 000 Lire für Graphiker, von denen keiner über 45 Jahre alt sein oder in Venedig bereits eine internationale Auszeichnung empfangen haben darf. Eine Sonderjury vergibt den vom Internationalen Institut für liturgische Kunst gestifteten Preis für moderne religiöse Kunst. n. p.

Der Maler Otto Fisser, Mitglied des Bremer Künstlerbundes, vollendete in Oldenburg sein 70. Lebensjahr.

Heinrich Dieckmann, der frühere Direktor der Trierer Werkkunstschule, wurde im März 70 Jahre alt. Dieckmann war Schüler von Thorn-Prikker und studierte Kunstgeschichte in München, Bonn und Köln.

Der Kunstfreund und Mäzen Karl Ströher feierte im März d. J. seinen 70. Geburtstag. Aus diesem Anlaß fand im Landesmuseum Darmstadt eine Ausstellung seiner Sammlung statt.

ALLGEMEINES

Ein auf Kupfer gemaltes Bild von Jan Brueghel d. Ä. im Werte von 5000 DM wurde von einem bisher unbekannten Täter aus dem Brueghel-Saal der Niedersächsischen Landesgalerie im Landesmuseum Hannover gestohlen.

Im Entwurfswettbewerb für den Neubau eines Schauspielhauses in Düsseldorf ist kein erster Preis vergeben worden. Von 58 eingereichten Entwürfen wurden jedoch drei in die engere Wahl gezogen.

Dem Ankauf einer Paul-Klee-Sammlung für 6,5 Millionen DM hat der Haushalts- und Finanzausschuß des Landtags von Nordrhein-Westfalen zugestimmt. Die Sammlung, die ein Amerikaner angelegt hat, gilt als die beste neben der Berner Klee-Sammlung. Sie soll in der Landeshauptstadt Düsseldorf untergebracht werden.

Ein Rekordpreis ist bei einer Gemäldeversteigerung bei Sotheby für das Gainsborough-Porträt „Mr. und Mrs. Robert Andrews" erzielt worden. 130 000 Pfund Sterling (über 1,5 Millionen DM) wurden für das Gemälde bezahlt.

Vom venezolanischen Kongreß wurde ein Gesetz zur Schaffung eines Regierungsinstitutes für Kultur und Künste verabschiedet. Ziel des Gesetzes ist es, die künstlerische Tätigkeit unter allen Gesichtspunkten im Lande zu fördern. n. p.

Unter dem Titel „Amerikanische Freunde der Tate" hat sich in den Vereinigten Staaten eine Vereinigung gebildet, die dafür sorgen will, daß die Londoner Tate-Gallery eine repräsentative Sammlung amerikanischer Malerei und Plastik erhält. n. p.

Ein Teil des Buckingham-Palastes soll als Kunstgalerie und für die Ausstellung der privaten Sammlung alter Meister der königlichen Familie eingerichtet werden.

Eine Gedächtnisausstellung für Feininger, der 1956 starb, wird seit einiger Zeit in einer Reihe amerikanischer Museen gezeigt und soll in ihren Hauptteilen nach Europa kommen. Die Ausstellung, die mit Hilfe amerikanischer und europäischer Leihgeber zusammengestellt wurde, enthält eine umfangreiche Gruppe von Ölgemälden aus den Jahren 1908—1955 sowie etwa 60 Aquarelle und Zeichnungen. n. p.

Eine Kunstauktion durch Fernsehen findet am 27. April bei Park-Bernet in New York statt. Ihr Ertrag soll den Erweiterungs- und Ausstattungsplänen des New Yorker Museum of Modern Art zugutekommen. Die zur Auktion gelangenden 50 modernen Kunstwerke sind teils von Sammlern, teils von Händlern, teils von den Künstlern selbst zur Verfügung gestellt worden. Als Ergebnis erwartet man mindestens 500 000 Dollar. n. p.

Die Schaffung eines Museums für moderne Kunst in Brüssel ist grundsätzlich beschlossen worden. Als Platz für das Museum wurde das Ausstellungsgelände des Parc du Cinquantenaire gewählt.

AUSSTELLUNGEN

Aachen
Kunst-Amendt, Theaterstr. 76: 28. 3.—10. 5. „Georges Braque, ausgewählte Grafik".
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: April „Erich Haselhuhn, Mainz, und Hannes Weber, Düsseldorf".

Aschaffenburg
Galerie 59, Weißenburger Str. 28: 2.—24. 4. „Alo Altripp und Helmut Lederer".

Augsburg
Stuttgarter Hausbücherei: 21. 4.—21. 5. „Paul Heinrich Ebell, Holzschnitte und Gemälde".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 9. 4.—1. 5. „Hans Richter, Bilder und Filme; Harry Kramer, Manfred Kage, Filme und Plastiken".

Berlin
Amerika Haus: 22. 4.—15. 5. „Moderne Künstler in Neu-England".

Bielefeld
Otto Fischer, Kunstsalon, Obernstr. 47: März—April „Max Liebermann, Gemälde, Zeichnung u. Grafik".

Braunschweig
Galerie Schmücking, Hans-Porner-Str. 31: 22. 4. bis 12. 5. „Klaus Jürgen-Fischer".
Haus Salve Hospes, Kunstverein: 24. 4.—29. 5. „Gerhard Wendland, Hannover, Gemälde und Gouachen". Im Studio: Carry Hauser, Wien, Grafik".

Bremen
Amerika-Haus: 4.—26. 4. „Indianische Tradition, Kunsthandwerk und neue Malerei".
Kunsthalle, Am Wall 207: 20. 3.—1. 5. „Meisterwerke des deutschen Expressionismus".
Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 16. 4. bis 25. 5. „Franz Radziwill, Dangast, Malerei und Grafik". 16. 4.—25. 5. Grafikraum „Rudolf Müller-Oelmann, Braunschweig, Malerei und Grafik". 26. 3.—1. 5. „Harald Duwe, Hamburg, Ölbilder".
Galerie Schnoor: Ab 3. 4. „W. Reckewitz, kleine Ölbilder und Aquarelle".

Darmstadt
Kunsthalle, Steubenplatz: 23. 4.—6. 6. „Wilhelm Thöny, Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen".

Dresden
Technische Hochschule, Abt. Architektur, Mathematikblock C, Zellescher Weg 12—14: 21. 3.—16. 4. „Josef Hegenbarth, Hans Theo Richter".
Albertinum: 27. 3.—15. 5. „Bernhard Kretzschmar, Gemälde und Zeichnung".
Schloß Pillnitz: 13. 3.—30. 4. „Ewald Schönberg, Gedächtnisausstellung".

Düren
Leopold Hoesch-Museum am Hoeschplatz: 27. 3. bis 24. 4. „Jérôme Bessenich".

Düsseldorf
Galerie Hella Nebelung, Ratinger Tor 2: 15. 3. bis 26. 4. „Appel, Bott, Hartung, Lanskoy, Poliakoff, Riopelle, Schneider, Ubac aus Paris".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: April „Gemälde von Hans Purrmann".
Kunstmuseum Ehrenhof 5: 3. 4.—1. 5. „Moderne Holländische Keramik".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: 5.—20. 4. „Lithographien von Joan Miró".
Grafisches Kabinett Weber, Grabenstr. 11: Ab 1. 4. „Piza, Paris".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 23. 4.—29. 5. „Fathwinter, Friedrich Werthmann".

Erlangen
Gemeinnütziger Verein, Orangerie der Friedrich-Alexander-Universität: 7.—20. 4. „Marino Marini, Zeichnungen, Gouachen und Lithos".

Essen
Stuttgarter Hausbücherei, Kettwiger Str. 20/22, Deiter-Haus: „Willy Boers, Amsterdam".
Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str. 17: 25. 3. bis 25. 4. „21 Pastelle von Hans Hartung".

Frankfurt a. M.
Kunstverein, Neckarstr., im Haus Limpurg-Römer: 2.—24. 4. „Bruno Erdmann, Darmstadt".
Deutscher Bücherbund, Stuttgarter Hausbücherei, Schillerstr. 10/1: 31. 3.—25. 4. „Ilse Hannes, Ölbilder".
Galerie Benno Walldorf, Alte Gasse 2: 20. 4. bis 31. 5. „Johannes Mika".
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 21. 4.—31. 5. „Jupp Luckeroth, Köln".
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 8. 4. bis 24. 5. „Millares".
Galerie Olaf Hudtwalcker, Kl. Bockenheimer Str. Nr. 12: 9. 4.—7. 5. „Blätter aus der ‚Suite Vollard' von Pablo Picasso".
Grafisches Kabinett Vonderbank, Goethestr. 11: 1.—30. 4. „Pablo Picasso, Tauromaquia, Faunes et Flore d'Antibes".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 6. 4.—1. 5. „Felix Schmidt, Rolf Wansart".

Freiburg
Kunstverein im Ausstellungsraum, Talstr. 12: 20. 3. bis 10. 4. „Italo Valenti".

Hagen
Karl Ernst Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 20. 3. bis 1. 5. „Alexander Archipenko, 50 Jahre seines Schaffens".

Hamburg
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 12. 4.—10. 5. „Fritz v. Graevenitz, Plastiken und Aquarelle, eine Gedächtnisausstellung".
In den Ausstellungsräumen der Buchhandlung Wilhelm Postulart, Hanssensweg 20: 31. 3.—30. 4. „Coudrain, Kwasniewska, Loeding".
Haus der Begegnung, Agnesstr. 44: 2.—30. 4. „Carla Rondel, Jasper Jaspersen, Malerei und Grafik".
Griffelkunstvereinigung, H.-Langenhorn, Am Heerskamp 1: 15. 4.—15. 5. „Ölbilder und Aquarelle von Eduard Bargheer".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 6. 4.—15. 5. „Anneliese Hecker, Bilder und Grafik".

Hameln
Kunstkreis: 23. 4.—21. 5. „Max Slevogt, Grafik".
Kunstkreis, v. Dingelstedt-Str. 4: 14. 4.—8. 5. „Französische farbige Grafik".

Hannover
Galerie Seide, Schwarzer Bär, Deisterstr. 19: 19. 3. bis 18. 5. „Bleckert, Dwinger, Dorazio, Drebusch, Girke, Helms, Kémény, Mack, Mavignier, Piene, Uecker".
Galerie Dieter Brusberg, Grupenstr. 9: 15. 3. bis 22. 4. „Egon Neubauer".

Heidelberg
Kunstverein, Hauptstr. 97: 10. 4.—15. 5. „Willibald Kramm".

Heilbronn
Kunsthaus Reim: 28. 3.—13. 4. „Gemälde und Grafik der Heilbronner Künstlerbundmitglieder Josef de Ponte, Walter Maier".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Villenstr. 5: 10. 4. bis 7. 5. „Jahresausstellung 1960 der Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 3.—30. 4. „Italienische Kunst der Gegenwart".

Köln
Galerie Anne Abels, Wallrafplatz 3: 12. 3.—14. 4. „Winfred Gaul".
Galerie Boisserée, Drususgasse 7—11: 8. bis Ende April: „Christian Kruck, Frankfurt".
Galerie Theo Hill, Graphisches Kabinett, Schildergasse 10/1: Bis 31. 5. „Hans Purrmann, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen".

Koblenz
Galerie Paradis, Münzplatz: 20. 3.—21. 4. „Rudolf Scharpf".

Konstanz
Kunsthalle: 30. 3.—29. 4. „Moderne Maler aus Washington".

Krefeld
Museum Haus Lange: 13. 3.—24. 4. „Hajek".

Leverkusen
Staat. Museum Schloß Morsbroich: 18. 3.—8. 5. „Monochrome Malerei".

Lindau
Stadtmuseum: 10. 4.—22. 5. „Marc Chagall, Radierungen, Lithos, farbige Grafik".

Ludwigshafen
Kulturhaus, Bismarckstr.: 2.—30. 4. „Pfälzische Sezession 1960".

Lübeck
Overbeckgesellschaft, Königstr. 11: 10. 4.—8. 5. „Georg Meistermann, Gemälde und Grafik".

Mainz
Institut Français: 19. 3.—10. 4. „Probst, Staffel, Wercollier".

Mannheim
Kunstverein im Schloß, rechter Flügel: 20. 3.—18. 4. „Hans Gassebner, Karl Dänselmann".
Städt. Kunsthalle: 9. 4.—8. 5. „Oskar Schlemmer, Zeichnungen".
Kunstsalon Lore Dauer, P 5, 11—12: 26. 3.—20. 4. „Ludwig Straub, Aquarelle".

M.-Gladbach
Städt. Museum, Bismarckstr. 97: April „Schumacher, Berlin, Ölgemälde".

Mülheim a. d. Ruhr
Städt. Museum, Leineweberstr., Kunstkabinett: 2. bis 23. 4. „Das Wunder Orchidee, Kurt Beyer, Aquarelle".

München
Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: Ab 15. 4. „Fritz Winter, 120 kleine Ölbilder".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 25: 22. 3. bis Ende April: „Adam Sjöholm, Heinz Reinhold Köhler."
Galerie Schöninger, Theatinerstr. 23: April „Moderne französische und deutsche Grafik".
Galerie des deutschen Bücherbundes, Marienplatz 26/I: 16. 3.—21. 4. „Franziska Briek, Zeichnungen".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 B: Ab 7. 4. „Lyonel Feininger, New York, und Franz Hrastnik, Wien".
Haus der Kunst, Prinzregentenstr. 1: 1. 4.—20. 5. „Paul Gauguin".

Münster
Freie Künstlergemeinschaft „Schanze", Hauptbahnhof, Am Berliner Platz: 10.—31. April „El Punto".
Galerie Clasing, Kuhstr. 4: 13. 3.—17. 4. „Otto Andreas Schreiber".

Nürnberg
Germanisches National-Museum, Untere Grasersgasse 18: 11. 4.—31. 5. „Handel und Wandel mit aller Welt".
Universa-Haus, Sulzbacher Str. 1: 19. 5.—17. 7. „Gruppe 58, Malerei, Grafik und Kleinplastik".

galerie schmücking, braunschweig

22. 4. – 12. 5. 1960

jürgen-fischer

Offenbach
Kunstkabinett Behr und Trefz, Mittelseestr. 52: 31. 3.—24. 4. „Georg A. Mathey, Neue Aquarelle und Zeichnungen aus Griechenland".

Oldenburg
Kunstverein, Ausstellungsraum im Schloß: 20. 3. bis 18. 4. „Freie Gruppe".
Galerie Ursula Wendtorf, Scheideweg 81: 27. 3. bis 10. 4. „Liers, Voigt, Wittig". Mai „Max Herrmann".

Osnabrück
Städt. Museum: 6. 3.—15. 4. „Moderne internationale Grafiksammlung Dr. Holthaus, Damme".

Pforzheim
Kunst- und Kunstgewerbeverein, Industriehaus: 7. bis 29. 5. „Der späte Kokoschka".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 2. 4.—15. 5. „Vestischer Künstlerbund".

Reutlingen
Spendhaus: 27. 3.—17. 4. „Künstlerisches Frauenschaffen". 1.—29. 5. „Alfred Kubin".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 8. 4.—8. 5. „Schwäbische Kunst seit 1900, 2. Teil, Plastik und Grafik".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum, S.-Gräfrath: 14. 4. bis 6. 6. „XIV. Bergische Kunstausstellung".

Stuttgart
Galerie Lutz & Meyer, Tübinger Str. 13—15: 2. bis 27. 4. „Bruno Diemer, Paris, Gemälde und Lithographien".
Stuttgarter Antiquariat KG. Dr. Frieder Kocher-Benzing, Königstr. 48: 19. 3.—23. 4. „Otto Andreas Schreiber".
Staatsgalerie, Neckarstr. 32: 2. 4.—15. 5. „Sammlung moderner Gemälde aus Besitz Ragnar Moltzau".
Württ. Kunstverein, im Kunstkabinett: 9. 4.—17. 5. „Kunst des 20. Jahrhunderts".
Der Verbundkreis im Weißen Saal des Landesgewerbeamts, Kanzleistr.: 9. 4.—8. 5. „form, farbe, fertigung".

Ulm a. d. Donau
Studio f, Sylvanerweg 34: 3. 4.—1. 5. „Grieshaber, Farbholzschnitte, Bildbriefe und Aquarelle".
Städt. Museum 1. St.: 27. 3.—24. 4. „Richard P. Lohse, Zürich".
Künstlergilde im Lesezimmer der oberen Stube: 3.—29. 4. „Otto Baptist, Ulm".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 8.—30. 4. „Heinz Kreutz, Frankfurt, Aquarelle".
Städt. Kunsthalle: Ab 9. 4. „Sammlung der Familie Grzimek".

Witten
Märkisches Museum: 20. 3.—10. 4. „Geccelli, Bilder 1950—1960".

Worpswede
Kunsthalle „Moderne Galerie": 31. 3.—27. 4. „Walter Stallwitz, Mannheim".

Würzburg
Kunsthandlung Jäger, Dominikanerplatz: April „Otmar Michel, Würzburg, Aquarelle, Gouachen".

Wuppertal
Galerie Parnass, Morianstr. 14: 8. 4.—5. 5. „Joop Sanders, New York".
Kunst- und Museumsverein, W.-Barmen, Haus der Jugend: 3. 4.—8. 5. „Hans Uhlmann, Berlin, Stahlplastik und Zeichnung".

KAFFEE HAG *schont Herz und Nerven, regt an, ohne aufzuregen.*

IM FALLE
EINES
FALLES
KLEBT
UHU
WIRKLICH
ALLES!

AUSLAND

Amsterdam
Stedelijk Museum: 18. 3.—18. 4. „Kelder".

Basel
Galerie d'Art Moderne, Marie Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: 23. 4.—25. 5. „Englische Künstler".
Galerie Riehentor, Riehentorstr.: 23. 5.—11. 6. „Ursula Dethleffs, Keramikmalerin".
Kunsthalle: 9. 4.—29. 5. „Georges Braque".

Bern
Kunstmuseum: 12. 4.—15. 5. „Adolphe Milich".

Brüssel
Galerie Smith, 42, rue Van Eyck: 23. 3.—10. 4. „Richard Lucas".

Kopenhagen
Galerie Arne Juel, Ny Ostergade 10: 1.—13. 4. „Aben".

Lausanne
Galerie Kasper, 4 rue de la paix: 29. 3.—15. 4. „Holländische informelle Gruppe".

London
Gimpel Fils, 50 South Molton Street: Ab 29. 3. „Hassel Smith, paintings".
The Arts Council Gallery, 4 St. James's Square: 24. 3.—23. 4. „The Epstein Collection".
The Lefevre Gallery, 30, Bruton Street: April „Denis Wirth-Miller".
Hanover Gallery, 32a St. George Street: 29. 3. bis 29. 4. „Alberto Burri".

Mailand
Galleria d'Arte del Naviglio, Via Manzoni, 45: Ab 26. 3. „Massimo Campigli".
Galleria Pagani del Grattacielo, Via Brera 10: Ab 2. 4. „Gianni Dova".

Paris
Galerie Colette Allendy, 67, Rue de l'Assomption: 29. 3.—16. 4. „Gert Marcus".
Galerie Claude Bernard, 5, rue des Beaux-Arts: Ab 1. 4. „Lanskoy".
Galerie du Dragon, 19, rue du Dragon: 25. 3. bis 25. 4. „Cremonini".
Galerie de France, 3, rue du Faubourg St. Honoré: 22. 3.—20. 4. „Pignon".
Galerie du Haut Pavé, 3, Quai de Montebello: 5.—25. 4. „Werner Höll".
Galerie Lacloche, 8, Place Vendôme: 26. 3.—25. 4. „Cremonini".
Galerie Lambert, 14, rue Saint-Louis-en-l'Ile: 5. bis 30. 4. „Quiroga".
Galerie Jacques Massol, 12 rue la Boétie: 24. 3. bis 20. 4. „Cortot".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: 29. 3.—28. 4. „Saura".

St. Gallen
Kunstmuseum: 8. 5. bis Mitte Juli „44 Junge Schweizer, Malerei, Plastik und Zeichnungen".
Galerie für zeitgenössische Kunst, Speisergasse 18: 9. 4.—31. 5. „Giacomo Manzù".

Wien
Konzerthaus: April „Peter Gallaus, Fritz Mecking, Edgar Oberschelp, Hans-Helmuth von Rath, Hans-Theo Richter, Malerei und Grafik".
Österreichische Staatsdruckerei, Wollzeile 27a: 2. bis 14. 4. „Peppino Wieternik".

Zürich
Galerie Suzanne Bollag, Limmatquai 116: 1.—30. 4. „Frank El Punto".
Galerie Palette, Seefeldstr. 69: 1. 4.—3. 5. „Walter Grab, Ernst Maass".
Zürcher Kunstgesellschaft, Helmhaus: 16. 3.—10. 4. Karl Hosch". 22. 4.—15. 5. „Der Limmatraum im Wandel der Zeit".
Kunsthaus: 9. 4.—29. 5. „1000 Jahre chinesische Malerei"; 23. 4.—29. 5. „Gemälde von J. Pougny, Paris".
Grafische Sammlung der ETH: Bis 22. 5. „Handzeichnungen alter Meister".
Galerie Chichio Haller: Bis 14. 4. „J. Friedländer". 23. 4.—28. 5. „Guy Dessauges".
Galerie Kirchgasse: Bis 14. 4. „Roberta Sole, Genua . 21. 4.—8. 5. „Victor Huser".
Galerie Lienhard: Bis 16. 4. „Ben Nicholson". 21. 4.—21. 5. „Alan Davie".
Modern Art Centre: Ständig „Deran, Mirò, Poliakoff, Renoir, Kisling, El Greco, Kirchner, Guérin u. a. m., sowie junge Schweizer Maler".
Galerie Neupert: Ständig „Schweizer Maler, deutsche und französische Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts, alte Meister".
Kunstsalon Wolfsberg: 1.—30. 4. „Lélo Fiaux, M. Ibarz".
Städt. Kunstkammer „Zum Strau'Hoff": Bis 17. 4. „Salomon Sigrist". 19. 4.—8. 5. „Gertrud Vondrak, Armand Rondez".

VERNISSAGE

KUNST ● KRITIK ● KONTAKTE

Einzelheft DM 1,20 Abonnement jährlich DM 10,– für 10 Hefte auf acht Seiten im Zeitungsformat

Pressestimmen:

Die aktuelle Kunst-Illustrierte
werden die Kunstereignisse in der Sphäre des Avantgardismus, der Privatgalerien, der Ateliers glossiert und mit Fotos dargestellt ... Gelegenheiten für Scherz, Satire und tiefere Bedeutung gibt das Kunstleben heute genug ..."
Frankf. Allg. Zeitung

Kesse Kunstzeitschrift
„... wird ungewöhnlich und keß gemixt: auf bestimmte Personen gerichtete, oft satirische Angriffe mit allgemeinen Provokationen (dem Spießer mitten ins Herz), Aperçus zur zeitgenössischen Kunst. ... Das Unternehmen ist anregend und nützlich."
Die Zeit

Kunstzeitschrift der Jungen
„Vernissage könnte ein Kristallisationspunkt werden und den tierischen Ernst des Kunstbetriebes brechen helfen."
Hamb. Abendblatt

Gesprochene Zeitung
„In der Kunstwelt der Jungen ist die gesprochene Zeitung, die bei Eröffnungen in Ateliers und bei mondänen Cocktails blüht, oft einflußreicher als die seriösen Traktate in den einschlägigen Kunstzeitschriften. Aus dieser Sphäre voller Gerüchte, Urteile, Sottisen werden die VERNISSAGE betitelten Flugblätter einer neuen Zeitschrift ihre Nahrung ziehen."
Südd. Zeitung

Heiter ist die Kunst
„Kein Zweifel, hier sind Eulenspiegel am Werk. Wortspiele sind Trumpf und Legion. Da sie nicht geistlos scheinen, nimmt man sie schmunzelnd zur Kenntnis ..."
Weser-Kurier

Aus dem Inhalt des April-Heftes

Huhn auf bitterem Reis
Gris en Gros
Kunst ohne Federlesen: Hans Hartung
Monochrome Malerei
All about Yves
Bilder mit Bäuchen: Bernard Schultze
Homo humus

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN

Galerie Barbizon

71, rue des Saints-Pères
Paris I Bab 1812

Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts

eine Auswahl der besten jungen Maler
der école de Paris

Galerie Lara Vincy

47 rue de Seine
Paris 6e
Danton 7251

1. bis 27. April

MUNFORD

GALERIE
ÄNNE ABELS

KÖLN
Wallrafplatz 3, Tel. 215564

AFRO
APPEL
BURRI
CANONICO
DAHMEN
GAUL
HAJEK
MATHIEU
MORENI
RIOPELLE

GALERIE NEUFVILLE 10 rue des Beaux-Arts,
Paris 6e Odéon 46-71

3. bis 31. Mai 1960

Youngerman · Kelly · Bluhm · Stella
Louis · Noland · Parker · Sanders
Jenkins · Rauschenberg
Skulpturen von Stankiewicz

GALERIE STADLER
51 rue de Seine, Paris 6e, Danton 9110

SAURA

29. März bis 28. April

GALERIE IRIS CLERT
3 rue des Beaux-Arts, Paris 6e, Dan. 44-76

MATHIAS GOERITZ

Skulpturen und Clouagen

Mai 1960

Galerie Europe
22 rue de Seine Paris 6e Odéon 66-75

Gemälde von 1911 bis 1955

PICASSO

12. April bis 26. Mai

Unter Vertrag:

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

MATHIEU
MABE DEGOTTEX
GUIETTE G. POMODORO
COMPARD A. POMODORO

253, rue Saint-Honoré

PARIS I — Téléphone Opéra 32-29

Gemälde & Skulpturen

44, BOULEVARD DE WATERLOO
BRUXELLES — Téléphone 11.28.67

Filiale: Interart A.G. · Nüschelerstr. 31 · Zürich · Tél. 251748

Einmalige Sonderausgabe · Leinen DM 7.80

PETER BAMM

372 Seiten **Die unsichtbare Flagge**

„Eins der wenigen Bücher vom Kriege, darin Tod und Not nicht um der Anklage oder der Verteidigung willen zitiert werden, sondern um ein echtes Beispiel zu geben, wie Männer sie unerschrocken bestehen und zum Besten wenden."
Das kleine Buch der 100 Bücher

IM KÖSEL-VERLAG ZU MÜNCHEN

DIE KULTUR

„Eine streitbare und mutige Zeitschrift – nichts brauchen wir mehr in der deutschen Literatur, die einzuschlafen droht, als säße sie im Kyffhäuser und wartet auf die Wiederkehr Barbarossas..." schreibt Hermann Kesten aus Rom über **DIE KULTUR**, die durch ihre unabhängige geistige Haltung in der Publizistik der Gegenwart ihren festen Platz einnimmt und in über sechzig Ländern der Erde regelmäßig gelesen wird. Die Zeitung erscheint einmal monatlich. Verantwortlich für die Redaktion: Hans Dollinger. Aus Kulturpolitik, Theater, Musik, Literatur, Bildende Kunst, Film, Funk und Fernsehen werden in jeder Ausgabe allgemein interessierende Themen aufgegriffen und zur Diskussion gestellt, an der sich führende Fachleute aus dem In- und Ausland beteiligen - Mit zeitnahen, analysierenden und richtungweisenden Aufsätzen, aber auch mit scharf zupackenden, kritischen Kommentaren und Glossen kommen hier zu Wort: Stefan Andres, Ulrich Becher, Heinrich Böll, Hans Georg Brenner, Wolfgang Bretholz, Jean Cocteau, Kasimir Edschmid, Erich Franzen, Gertrud von le Fort, Jean Gebser, Willy Haas, Hans Habe, Rudolf Hagelstange, Walter Hagemann, Hugo Hartung, Robert Jungk, Erich Kästner, Hermann Kesten, Hans Hellmut Kirst, Wolfgang Koeppen, Erich Kuby, Ilse Langner, Fritz Martini, Robert Neumann, Hans Werner Richter, Franz Roh, Bertrand Russell, Carlo Schmid, Max Tau, Günther Weisenborn und andere - Die Zeitschrift ist im Buchhandel, über Posteinweisung oder direkt vom Verlag zum vierteljährlichen Abonnementspreis von DM 2.40 zuzüglich Porto oder zum Jahresabonnementspreis von DM 9,60 einschließlich Porto zu beziehen - Gerne senden wir Ihnen auf Ihren Wunsch kostenlos einige Probenummern: Verlag Kurt Desch, München 19, Romanstr. 7–9.

Galerie Raymonde Cazenave

12, rue de Berri, Paris 8e Elysée 14-56

BRYEN

6. Mai – 6. Juni

Soeben erschienen

MAX BENSE

Ein Geräusch in der Straße

(Descartes und die Folgen II)

Als Fortsetzung der s. Zt. heiß umstrittenen Streitschrift wider den metaphysischen Konformismus „Descartes und die Folgen" erscheint dieser neue und „echte" Bense. Im Anhang ist der vergriffene Traktat als „Descartes und die Folgen I" in dritter Auflage unverändert mitgedruckt.

Englische Broschur 104 Seiten, Preis 4,30 DM

AGIS-VERLAG · BADEN-BADEN UND KREFELD

Baumeister
Bernard
Chagall
Charlot
Corinth
Desnoyer
Dix
van Dongen
Duchamp
Hofer
Kandinsky
Leger
Marcks
Mascherini
Music

Bedeutende
Original-Graphik
des
20. Jahrhunderts
finden Sie
bei uns

Nay
Pankok
Pechstein
Pfeiffer-Watenphul
Picasso
Pignon
Poliakoff
San Marti
Severini
Trökes
Ubac
Valtat
Villon
Winter
Zadkine

Aus der **„edition rothe"** Arbeiten u. a. von:
Brüning - Camaro - Fassbender - Fietz - Gaul - Hartung
Heiliger - Hoehme - Jaenisch - Janssen - Schumacher
Thieler - Wind - Zimmermann
Preis des handsignierten Blattes 60,— DM

GALERIE
ASSINDIA
Essen · Kettwiger Strasse 2-10

GALERIE FRICKER
177 bd. Haussmann
PARIS 8e ELY: 20-57

AUSSTELLUNG
DOBASHI
MAI

galerie d'art moderne
stuttgart holzstraße 19 tel. 246386

23. 4. – 24. 5. 1960
k. f. dahmen
collagen

GALERIE DE FRANCE
3, Faubourg Saint-Honoré Paris 8e Aniou 6937

bis 20. April
PIGNON
neuere Werke

WAS IST DIE ZEIT! Sie wollen - natürlich - exakt, umfassend und zuverlässig über Politik, Wirtschaft und Kultur in Deutschland und der Welt unterrichtet werden. DIE ZEIT erscheint wöchentlich, sie unterrichtet Sie also frei vom Ballast der Tagesnachrichten, überlegt von hoher Warte, kritisch. Als Leser der ZEIT gehören Sie zu einem Kreis, der die Welt umspannt. Weil Deutsche und Freunde Deutschlands in Nord- und Südamerika und in Südafrika wissen wollen, wie man in Deutschland die Welt sieht, druckt DIE ZEIT als einzige deutsche Zeitung eigene Ausgaben in Buenos Aires, Johannesburg und Toronto, nach den dorthin von Hamburg geflogenen Originalmatern.

DIE ZEIT wird gedruckt in Hamburg, Buenos Aires, Johannesburg und Toronto

DIE ZEIT

Bitte fordern Sie unverbindlich den neuen Gutschein für eine kostenlose Leseprobe an · DIE ZEIT, Hamburg 1, Pressehaus

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-

und Dünndruckpapiere

Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger

für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schreibens, es ist ein Werck der Gelehrten, es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen- Das Papier ist so wert und würdig, daß es sogar die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen.

Abraham a Santa Clara

Tibor Bodrogi

DIE KUNST OZEANIENS

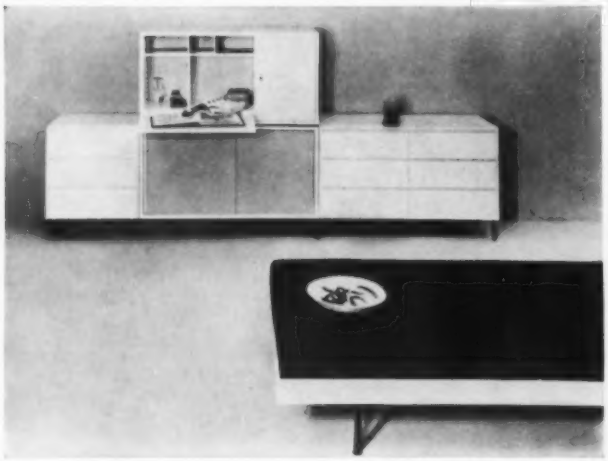
161 schwarz-weiße und 10 farbige Abbildungen · 230 Seiten · Ganzleinen Farbiger Schutzumschlag · DM 29,50

Durch einige populärwissenschaftliche Werke wurde in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit ganz besonders auf die Osterinsel und die übrigen Inselgruppen Ozeaniens gelenkt. Wer kennt heute nicht die seltsam fremdartig anmutenden riesigen Statuen aus schwarzem Tuff, die auf steinernen Plattformen oder Kratern stehen! — Wer weiß nicht von der Verehrung einer Vogelgottheit durch die Polinesier? Alte Kulturen und äußerste Primitivität mischen sich bei den vielfältigen Stämmen, welche die Bevölkerung Ozeaniens ausmachen. Dementsprechend ist die religiöse wie auch die profane Kunst dieser Inseln recht unterschiedlich und von allerhöchstem Interesse! In diesem Band wird nun erstmals der Versuch einer umfassenden Abhandlung über die ozeanische Kunst unternommen, und zahlreiche ganzseitige bunte und einfarbige Bilder erläutern den von einem Experten anschaulich verfaßten Text. Von den primitivsten Bastwirkereien bis zu künstlerischen Schnitzarbeiten finden wir hier alles, was einen Einblick in diese uns bisher fast unbekannte Welt gewährt.

VERLAG
ANDREAS ZETTNER · WÜRZBURG - WIEN

STRICHATZUNGEN FEINSTRICHATZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ATZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

Neue WK-Möbel
zum fortschrittlichen Wohnstil!



Jedes WK-Einrichtungshaus erklärt Ihnen gern das »mira«-Wohnprogramm, die interessante Bereicherung des modernen Möbelschaffens!

Schon durch ihr Gesicht, vor allem aber durch ihren Gehalt an konstruktiven Ideen sind »mira«-Möbel ein wunderbares Instrument in der Hand des fortschrittlichen Raumgestalters. Spielend bringt die Phantasie aus dem »mira«-Baukasten die eigenwilligsten Wohnlösungen zustande — und das Ergebnis wird zwangsläufig gut, sinnvoll und dekorativ.

WK MÖBEL

Gutschein

An die »Neue Gemeinschaft für Wohnkultur eV« Stuttgart N, Kriegsbergstraße 42

Senden Sie mir völlig unverbindlich den aufschlußreichen Prospekt über die WK-Wohnreihe »mira«

Name _____

Adresse _____

SCHULER
Stuttgart S Mozartstr. 51 Ruf 74006/7

VOM MAIN ZUM BODENSEE
DIE LANDSCHAFTEN BADENS

Ein Bildband mit einer Einleitung von Kasimir Edschmid

Zusammenstellung und ausführliche kunst- und kulturgeschichtliche Bilderläuterungen von Georg Richter. Einleitung „Vom Zauber der badischen Landschaften" von Kasimir Edschmid. Eine Farbkarte des Landes mit Bildhinweisen (nördlicher Teil im vorderen, südlicher Teil im hinteren Vorsatz). 9 Farbtafeln, 226 meist ganzseitige Schwarzweißbilder, Bildunterschriften in Deutsch, Englisch und Französisch, Format 21 x 26,5 cm, Ganzleinen, vielfarbiger Schutzumschlag, Preis DM 27.–.

Bitte, fordern Sie unseren ausführlichen Prospekt an.

VERLAG G. BRAUN · KARLSRUHE

Herbert Read
Die Kunst der Kunstkritik

und andere Essays zur Philosophie, Literatur und Kunst. Aus dem Englischen von Herbert Schlüter. 376 Seiten. Leinen 21.50 DM

Vierzig Essays des weltbekannten englischen Autors – vierzig glänzend geschriebene Studien über Probleme der Dichtung und Malerei, der Architektur und Bildhauerei, der Philosophie und Literatur. Der Band enthält unter anderem folgende Arbeiten:

Ezra Pound
Henry Miller
Alexander Calder
Das Bild in der modernen englischen Lyrik
Oskar Kokoschka
Die primitive Kunst und der moderne Mensch
„De Stijl"
Über tachistische Malerei
Graham Sutherland
Baudelaire als Kunstkritiker
Die Kunst der Kunstkritik
Frank Lloyd Wright
Naum Gabo
Das Glaubensbekenntnis eines Kritikers

Herbert Read geht in etlichen Essays dieser Sammlung auch auf Probleme grundsätzlicher Natur ein. So findet man in diesem Band eigenwillige, espritvolle Informationen, Analysen und Abbreviaturen, deren Generalnenner „Ästhetik" heißt.

In Ihrer Buchhandlung

Sigbert Mohn Verlag

la biennale
di venezia

ARTE — CINEMA — MUSICA — TEATRO
Rivista dell'Ente Autonomo
„La Biennale di Venezia"

UMBRO APOLLONIO — Direttore
WLADIMIRO DORIGO — Redattore Capo

Sommario del n. 36—37

PIERRE FRANCASTEL
Il Futurismo e il suo tempo

GIUSEPPE MAZZARIOL
La via dei futuristi italiani

MAURIZIO CALVESI
Il Futurismo e l'avanguardia europea

CARLO BO
L'impresa letteraria del Futurismo

GIUSEPPE SAMONA'
Sant'Elia nel giudizio della critica

CESARE MOLINARI
Osservazioni sui manifesti del teatro futurista

PIERRE SCHAEFFER
La galleria sotto i suoni, ovvero il futuro anteriore

GUIDO ARISTARCO
Teorica futurista e film d'avanguardia

MARIA DRUDI GAMBILLO
Il „Perfido incanto" di Anton Giulio Bragaglia
I futuristi nella critica del tempo

UMBRO APOLLONIO
Occasioni del tempo

Osservatorio

Questo numero, una copia L. 1200.—
Quattro numeri l'anno con numerose illustrazioni in nero e a colori

Abbonamento annuo L. 2000 (estero L. 3000)

Direzione, Redazione, Amministrazione:
Ca'Giustinian, Venezia

Neue Regelung

Vom 1. April 1960 an

wird die Erscheinungsweise verschiedener Anzeigenrubriken geändert.

Von diesem Termin an erscheinen

Stellenangebote täglich

Stellengesuche

Vertretungen – Angebote/Gesuche

Immobilien – Geschäftsverkäufe

von montags bis freitags

Anzeigenschluß für die Ausgaben von Montag bis Freitag ist jeweils am Vortag um 11 Uhr vormittags, für die Samstag-Ausgaben freitags schon 8.30 Uhr vormittags. Eine Übersicht, die Aufschluß darüber gibt, wann die übrigen Anzeigenrubriken erscheinen und wann für sie Anzeigenschluß ist, senden wir Ihnen gern kostenlos zu; bitte anfordern.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Frankfurt (M) 1, Börsenstraße 2, Postschließfach 3463, Telefon 20171, 20971, Fernschreiber 04-11181, Telegramme: EFAZET

Ur-Ur-Großvater

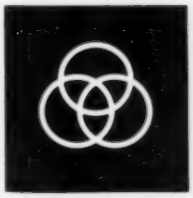
Ur-Großvater

Großvater

Vater

Das ist unser Mitarbeiter Karl Deichmann,
„Kruppianer" in der fünften Generation.
Vater, Großvater, Ur-Großvater, Ur-Ur-Großvater
arbeiteten bei Krupp.
Kruppsche Leistung hat ein festes Fundament in der
Werkverbundenheit der Kruppianer.
Allein in diesem Jahr begehen 522 Mitarbeiter
der Essener Krupp-Betriebe ihr 25jähriges,
140 ihr 40jähriges und 16 ihr 50jähriges Betriebsjubiläum.

FRIED. KRUPP · ESSEN



Orchester-, Chor- und
Kammerkonzerte
Internationale
Meisterkonzerte

Städtischer Saalbau
Villa Hügel

Oper
Operette
Schauspiel

Opernhaus
Humboldtaula
Waldtheater
Ruhrkammerspiele

Kulturdenkmäler
und Kunstschätze

Münster
Münsterschatz
Abteikirche
Essen-Werden

Meisterwerke
des 19.
und 20. Jahrhunderts

Museum Folkwang

...vermitteln Erleben von hohem Rang.

ESSEN

Auskunft und Prospekte: Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung der Stadt Essen, Rathaus, Telefon 20751

p o x m o n n